

هذا هو العدد الثالث من الكتاب الدوري «حقول» الذي ربما تأخر قليلاً عن الموعد المحدد لصدوره، لأسباب بعضها فني طباعي، والآخر يتصل بمتابعة التحكيم الذي لا يخلو من صعوبات باتت معروفة. لكنه أيضاً الحرص على أن يحمل كل عدد من أعداد هذا الكتاب الدوري تنوعاً في المحتوى يجمع بين الفائدة والمتعة، وتكاملاً في المادة يوائم بين الكم والكيف مناغماً بين التنظير والتطبيق.

ولعلَّ القارئ يلحظ ما نعنيه بالتنوع والتكامل بمجرد أن يلقي نظرة على محتويات العدد ،ويجد أبواباً متعددة تشمل أبحاثاً محكمة، ودراسات، ومقالات، بالإضافة إلى ندوة العدد ،وإلى الشهادات، والمراجعات، إلى غير ذلك.

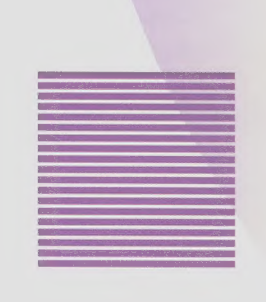
كما أن محور العدد (الرواية السعودية) - وهو الذي أخذ عنواناً إشكالياً في ندوة العدد (طفرة السرد) - قد امتدّ على معظم أبواب العدد هذا، وحظي إنتاج الرجل والمرأة، من الروائيين والروائيات، بنصيب متساوٍ في هذه الأبواب.

لكن لماذا الرواية؟

إن المتابع للمشهد الثقافي في المملكة يلحظ طفرة بإصدار الروايات في السنوات العشر الأخيرة، بظهور أسماء جديدة وشابة تكتب الرواية، ورافق ذلك ظهور طبقة قرّاء واسعة للرواية المحلية، متزامناً مع انفراج رقابي بدأ يسمح بتداول بعض الأعمال الروائية في أسواق المملكة، لذلك رأينا أن يسهم هذا الإصدار بشيء من إثارة الأسئلة والحوار حول الرواية المحلية التي بدورها هي جزء من الرواية العربية عموماً.

وبصدور هذا العدد تؤكد «حقول» مرة أخرى اعتناءها بثقافة الجزيرة العربية، لكنها تعيد التأكيد أن تلك العناية لا تعني الانغلاق على الجزيرة العربية، فالأبواب مفتوحة للدارسين لإثراء الساحة الثقافية من خلال «حقول» بما لديهم مما يتصل بالثقافة العربية بل والعالمية عموماً، حيث إن أبوابها مشرّعة لأبواب الثقافة كافة. ونحن بهذه المناسبة ندعو الدارسين والباحثين والنقّاد إلى المشاركة في الكتابة، لمحور العدد القادم من «حقول»، وموضوعه: (الموروث الشعبي للجزيرة العربية في الدراسات المعاصرة) ،والتواصل معنا من خلال إرسال أية مادة مناسبة يمكن أن تدخل ضمن هذا التنوع في أبواب «حقول»، لكننا في الوقت نفسه نرحب بأية دراسات تتصل بالموروث الشعبي عموماً طالما انسجمت مع معايير النشر في المجلة.

إننا إذ نقدم هذا العدد الثالث من «حقول»، فإننا نتطلع بأن يوازي اهتمامات القرّاء، وأن يرفد الساحة الثقافية بمادة غنية، سواء اتصل ذلك بمحور العدد (الرواية السعودية)، أو بغيرها من القضايا ومساحات الاهتمام الثقافي والفكري والإبداعي.



عالم السرد الملحمي
التحوّل الاجتماعي في رواية
«مدن الملح»

لعبدالرحمن منيف

عيسى بُلاطة*
ترجمة: محمد يوسف الصليبي*

موضوع هذه الدراسة هو رصد التحول الاجتماعي في الجزء الأول (التيه) من خماسية عبدالرحمن منيف «مدن الملح» (١٩٨٤-٨٩) سيحاول الباحث اكتشاف الأسلوب الجمالي والأدبي الذي قام الروائي من خلاله برصد هذا التحول الاجتماعي. يجب التنويه هنا أن هذه الدراسة ليست اجتماعية، بل قراءة أدبية نقدية للرواية.

عند صدور الجزء الأول (التيه) من رواية «مدن الملح» سنة (١٩٨٤م)، استقبلته الدوائر الأدبية العربية بترحاب شديد، حيث اعتبرت الرواية علامة مميزة في تطوّر الأدب العربي بسبب جماليات الأسلوب والمواضيع التي تطرقت لها. الناقدة الأدبية اللبنانية «يمنى العيد»- على سبيل المثال- اعتبرت الرواية اختراقاً لفن السرد العربي.. والرواية في رأي الناقدة تُعدّ قفزة نوعية في تصوير أحاديث الناس العادية بكل تنوعها وتناقضها، حيث تمّ صياغتها بشكل نابع من موقع الراوي والذي يملك تصوراً واضحاً عن اختلاف شخصيات الرواية ولقد أعانته هذه النظرة النافذة على رسم هذه الشخصيات كما هي في الواقع من خلال علاقاتها الاجتماعية دون محاولة من الروائي في فرض آرائه عليها (١٩٨٤م - ١٥-٧٦ - ١٢٣).

أما الناقد الفلسطيني «جبرا إبراهيم جبرا» فقد قال: إن الأسلوب الملحمي لراية «مدن الملح» غير مسبوق في الأدب العربي. كما أبدى إعجابه في الأسلوب المتأنّي والمعالجة القصصية الدقيقة وآفاق الرواية الواسعة، حيث إنها تعالج التاريخ الاجتماعي العربي الحديث والذي لم يعره أحد اهتماماً، أو لم ينظر إلى هذا التريخ بذاك العمق والحب الذي أبداه «عبدالرحمن منيف» في روايته «مدن الملح». يرصد هذا التاريخ فترة التحول الصعب من الحياة البدوية في الجزيرة العربية إلى حياة مجتمع النفط. ومن ذلك فالرواية مُنعت من النشر في المملكة العربية السعودية، مسقط رأس والديّ «عبدالرحمن منيف».

وبمجرد صدور الرواية، قامت شركة «راندم هاوس» - وهي مؤسسة نشر أمريكية بارزة- بترجمة الرواية إلى اللغة الإنجليزية سنة (١٩٦٧م)، ولقد قام كثير من النقّاد والكُتّاب بعرض ونقد الرواية، أهمهم: الروائي الأمريكي المرموق «جون إبدايك» الذي نشر مقالته النقدية في مجلة «النيو يوركر»، حيث قال: أن تستقبل رواية «منيف» بهذه السرعة والتقدير العالي في الولايات المتحدة بينما الأعمال الرئيسية لـ«نجيب محفوظ» غير مترجمة للغة الإنجليزية ولم تقم أي من دور النشر الكبرى بنشرها، له تأثير قليل على عبقرية الروائي الحائز على جائزة نوبل للأدب، ولكن التأثير الأكبر كان على الاهتمامات الأدبية الأمريكية.

يقدم «إبدايك» في مقالته تحليلاً موضوعياً لتسلسل السرد في رواية «منيف»، ولكنه يعتقد أن هذا السرد لا يرقى إلى مستوى رواية، وفي ذلك كتب «إبدايك»:

إنه لمن المؤسف أن «عبدالرحمن منيف» سعودي الجنسية والمولود في الأردن والذي تعلم بين العراق ومصر، وحصل على شهادة الدكتوراه في اقتصاد النفط من جامعة بلغراد ورغم الحس الملحمي في موضوع روايته، لم يتغرب بالدرجة الكافية ليكتب نصاً يرقى إلى ما نسمّيه رواية.

يعتقد «إبدايك» أن على العربي أن يصبح غربياً بشكل كاف ليكتب رواية. ومن وجهة نظره أن «منيف» ورغم أنه عاش وتعلّم في الجامعات الغربية إلا أنه لم يتغرب بشكل كاف؛ لأن سرده الروائي هو من ذاك النوع الذي يدعى «تعليق راوٍ في حفلة سمر»، وأن شخصياته بلا ملامح ولم يتم تطويرها. لقد وجد «إبدايك» أن سرد «منيف» الوائي يفتقر إلى ما يعده النظرة الغربية للرواية. وفي هذا الموضوع يقول:

لا يوجد تحدٍّ أخلاقي في رواية «منيف»- تطور الشخصية من خلال معركة مختلفة وإلى حدٍّ ما متعادلة مع الظرف المحيط بها- والتي منذ (دون كيشوت) و(روبنسون كروزو)، تميز الرواية عن الخرافة والتاريخ، وبدلاً من ذلك فإن رواية «مدن الملح» تعالج موضوع الجماعات الإنسانية.

وبالإضافة إلى ذلك فإن «إبدايك» يعتقد أن السرد الروائي هو «اجتماعي»، وأن الموضوع الوحيد الذي تعالجه الرواية في حوالي (٦٠٠) صفحة هو أن العرب محبطون ومأزومون بسبب وجود الأمريكيين بينهم.

قد يكون موضوع الرواية الرئيس كما يعتقد «إبدايك» هو أن العرب محبطون ومأزومون بسبب وجود الأمريكيين بينهم يستغلون نفطهم وينتزعونهم من منازلهم ويمزقون نسيجهم الاجتماعي ويدمّرون حياتهم. بداية، هذا موضوع ليس مدعاة للسخرية، خاصة إذا اعتبرنا الألم العربي الناتج عن تأخّرهم عن الحداثة الغربية. على عكس ذلك، فإن تقدير إحساس العرب وتوجهاتهم النابعة من استغلال الأمريكيين لثروات العرب النفطية كان سبباً في ترجمة الرواية ونشرها في أمريكا. ومع ذلك فإن «إبدايك» يدرك هذا الموضوع حيث يقول: أن الغرب لم يأخذ وجهة نظر العرب بعين الاعتبار، وأن رواية «مدن الملح» «تؤطر لحاجة ملحة لتصوير تأثير اكتشاف النفط والتطور الناجم عن ذلك على الأمارات المجهولة في الخليج خلال ثلاثينيات القرن» (١٩٨٨: ١١٧) يبدو أن

❖ ع.بلاطة : أستاذ الأدب العربي في جامعة ماكجيل سابقاً.

❖ م.ي. الصلیبي: باحث ومترجم.

نقد «إبدايك» للرواية ينصبّ على الطريقة التي تمّ بها هذا التجسيد للهمّ العربي. وبكلمات أخرى، فإن نظرة «إبدايك» لما يسمى رواية هي التي وقفت حائلاً دون تقديره لرواية «مدن الملح» والتي قدّرها النقّاد العرب والقرّاء بحماس.

لا أظن أنني بحاجة لأن أعرف الرواية لروائي معروف جيداً ومشهور كما «إبدايك»، الذي استمتعت بقراة رواياته وقصصه وأعتقد أنه استطاع أن يرسم الحياة المعاصرة للطبقة الوسطى الأمريكية في ضواحي المدن الأمريكية ببراعة وبطريقة لا تمحى من الذاكرة لأجيال عدة. ومن هذه الروايات رباعيته: ربت المجهد (١٩٦٠م) وربت العائد (١٩٧١م) وربت الغني (١٩٨١م) وربت المسترخي (١٩٩٠م). هذه الرواية تصور شخصية «هارولد انجستروم» والذي عُرف باسم «ربت»، حيث تم وصف حياته وأوقاته بطريقة ذكية.

لا أعتقد أن «إبدايك» ليس على دراية بأن هناك عدة طرق لتعريف الرواية في الأدب الغربي. إنه بالتأكيد يعرف أن تعريف الرواية يتغير باستمرار، ليس لأن هذا التغير ناتج فقط عن تطور الرواية، ولكن لأن نظرية الأدب تتغير، كما أن علم الاجتماع وعلم النفس تقدّما كثيراً وأثّرا في فهم الناس للطبيعة البشرية والعلاقات الاجتماعية، ومن ثم أثّرا في نسيج الرواية، كما أنني لا أعتقد أن «إبدايك» كإنسان وكاتب ومثقف لديه كراهية خاصة تجاه العرب وثقافتهم،حيث إنه ومنذ زمن ليس ببعيد شارك مع عدد من المفكرين البارزين في مؤتمر عن الثقافة العربية والأمريكية عُقد بواشنطن في سبتمبر ٢٢-٢٣ سنة ١٩٧٦م بهدف بناء جسور للتفاهم بين الثقافتين. (انظر: عطية ١٩٧٧م).

انطباعي أن «إبدايك» لم يأخذ في اعتباره أن عمر الرواية العربية خمس وسبعون سنة أو أكثر قليلاً، وأنه منذ رواية «جبران» (الأجنحة المتكسرة) (١٩١٢م) ورواية (زينب) لـ«هيكل» (١٩١٣م)- لن نذكر هنا المحاولات البدائية قبل هذا التاريخ - قفزت الرواية العربية قفزات هائلة لتدخل في طور النضوج. (راجع: ألن، ١٩٩٥م للاطلاع على مقدمة عامة عن تطور الرواية العربية). وخلال ربع قرن من عمرها، تبنّت الرواية العربية التكنيك الروائي الحديث الذي طوّره الروائيون الغربيون في ثلاثة قرون، وفي الوقت نفسه احتفظت الرواية العربية بفن السرد الروائي العربي الممتدة جذوره إلى كتاب (ألف ليلة وليلة)، وحتى قبل ذلك، حيث حافظ عدد من الكُتّاب -وإن كان بدرجات متفاوتة -على ذلك الإرث الثقافي العربي القديم. إن الحاجة لتبنّي هوية ثقافية عربية في فن الرواية ازدادت مع نمو الإحساس بالانتماء للقومية العربية بعد حصول كثير من الدول العربية على استقلالها، ولقد تضاعفت هذه الحاجة الملحة مع تنامي الشعور العربي بالسيطرة الغربية وتدخّلها في كثير من مناح الحياة العربية.

في الفنون والآداب كما في جوانب كثيرة من الثقافة العربية والاجتماعية والحكومية نادى الفنانون والكُتّاب العرب بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي، واعتماده كمصدر للإلهام ولتجديد الخطاب العربي الحديث (انظر: مقالات كمال بولاطة، وسهير القلماوي، المنشورة في عدد خاص من مجلة الآداب والفنون الحديثة).

لقد ذهب الروائي العراقي عبدالرحمن ماجد الربيعي بعيداً إذ قال في محاضرة له بالسوربون في باريس: إن إمكانية تبنّي الروائيون العرب للأشكال الفنية الغربية في الرواية أدّى إلى فشل الرواية العربية في اجتذاب اهتمام عالمي بها، حتى لو تمّ ترجمتها إلى عدد من اللغات الحية. وقدّم الربيعي مثلاً على ذلك رواية «الطيب صالح» (موسم الهجرة إلى الشمال) (١٩٦٩م)، ورواية «فتحي غانم» (الرجل الذي فقد ظله) (١٩٦٠م)، واللتان ترجمتا إلى الإنجليزية في (١٩٧٠م) و(١٩٨٠م)، ولكنهما لم تنالا التقدير المناسب خارج الوطن العربي، وعلى عكس ذلك، فإن رواية «غابريل غارسيا ماركيز» (مائة سنة من العزلة) (١٩٧٠م) لاقت استحساناً عالمياً. وتابع الربيعي قائلاً: أدبنا سيكون عالمياً إذا اعتمد على ما هو قومي ومحلي ليس فقط للموضوع ولكن أيضاً للشكل والتكنيك. يجب أن تكون هذه الحقيقة الواضحة ماثلة أمامنا قبل أن نلوم العالم على عدم الاهتمام بأدبنا العربي (١٩٨٤م: ٣١).

يمكن الاختلاف أو الاتفاق مع الربيعي حول ماهية الأدب العالمي المميز، ولكننا لا يمكن إلا أن نحس بالحاجة الملحة لرأيه حول وجوب عدم الاعتماد على المواضيع الأدبية الغربية وكذلك التكتيك الروائي، ووجوب تبنّي الرواية العربية للموضوع والتكنيك الغربيين. لقد وضع الكاتب المغربي «عبدالكبير الخطابي» هذه البينة في محتوى ثقافي أكبر في مفهومه عن «النقد الثنائي».

لقد قال: إن على العرب وبعض دول العالم الثالث «التوقف عن محاكاة الأفكار الغربية، وعليهم أن يعودوا إلى خطابهم القومي الذي يتناغم مع ثقافتهم. إن النقد العربي الثنائي يجب أن يهدف إلى عدم إزاحة الغرب عن المكانة المرموقة التي ادّعاها لنفسه وفرضها على العالم الحديث، هذا ومن ناحية، من ناحية أخرى إلغاء المفهوم العربي السائد بأن لهم موروثاً ثقافياً تقليدياً خاصاً بهم. يؤكد الربيعي بأن هذا النقد الثنائي سيساعد في بناء الثنائية في الثقافة العربية كما في

ثقافات القوميات الأخرى، على أن يتم هذا في الأقوال والأفعال في كافة أوجه الحياة حتى لا تسود ثقافة واحدة من الثقافات الأخرى وتنهض كل ثقافة إلى المستوى الذي تستطيعه طبقاً لطبيعتها الإبداعية ومقاييسها الثقافية وبيئتها.

ومن هذا المنظور يمكن فهم وجهة نظر «الربيعي» وكذلك الاتجاهات الحديثة في الفن القصصي العربي بشكل أفضل. كتابات الروائي المصري «جمال الغيطاني» مثال على هذه الاتجاهات الحديثة، حيث إن أسلوب وشكل وتكنيك رواية «الزيني بركات» (١٩٧٤م) تحاكي كتاب المؤرخ العربي «ابن إياس» (بدائع الزهور في وقائع الدهور) في القرن السادس عشر، حيث اتّكأ «الغيطاني» على التقاليد الأدبية الغارقة في التاريخ مضيفاً عليها الكثير من التجديد ليعبّر عن وجهة نظره في الحالة المصرية الحزينة تحت حكم «عبدالناصر». كما أن ثلاثيته (كتاب التجليات) (١٩٨٣-١٩٨٦م) يحاكي كتاب (التجليات) لـ«ابن عربي» في القرن الثالث عشر من حيث الأسلوب والجو الصوفي. تصف ثلاثية «الغيطاني» الحياة المنحرفة لشاب مصري بعد الحقبة الناصرية. رواية رائعة لمغامرة حب لشاب تحررت روحه من جسدها.

«إبدايك» -ومن وجهة نظري الشخصية- تغاضى عن أسلوب السرد الأدبي الباهر لـ«عبدالرحمن منيف» عندما اختار أن يقارن روايته مع الرواية الغربية والتي تهتم بالتناقض الداخلي لشخوصها. في هذا الموضوع، كان «روجر ألن» أكثر إدراكاً عندما لاحظ هذا السرد الباهر في استعراضه لرواية «مدن الملح». تكلم «ألن» عن أسلوب «منيف» المتأنّي في السرد الأدبي، والذي يفترض أن المتلقي يصغي إلى حكاية متأنّية، يقول «ألن»:

إن القارئ مدعو للجلوس بجانب المدفأة ليصغي إلى حكاية تدمير نمط حياة مجتمع ما والتحول الاجتماعي لسكانه. قد يرى البعض أن النتيجة مثال ضعيف لما يتوقعه المتلقي الغربي من رواية. إن نظرة أخرى منفتحة ومتطورة تقدّم «مدن الملح» كمثال مهمّ (وفي رأيي ناجح) لعلاقة بين الراوي والمتلقي.. (١٩٨٩: ٣٥٩).

لنتذكر أن «إبدايك» قال: أن خطاب السرد الأدبي لـ«عبدالرحمن منيف» أشبه بخطاب راوية في حفل سمر في الصحراء، وأن الرواية لا تعالج مشاكل الفرد ولكنها تعالج مشاكل مجموعة من الرجال في محيطهم الاجتماعي. هذه الملاحظات دقيقة وذات بصيرة عميقة. ولكنها لا تعكس ضعف الرواية كما يدعي «إبدايك»، بل على العكس إنها تعكس نقاط القوة في هذه الرواية الفريدة التي تعالج موضوع مجتمع الصحراء البدوي، وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المميزات تضع رواية «منيف» بين تلك المجموعة من الروايات العربية المعاصرة التي تعكس الثقافة العربية والتي تعتمد على تقنية سرد هذه الثقافة. متلمّسة احتياجاتها وبيئتها بهدف تأصيل عربي لفن الرواية وتحريرها من التأثير الغربي. وعليه؛ فإن الرواية يجب أن تقرأ لذاتها، ودون فرض المقاييس الغربية عليها، أو تقرأ وفي عقل القارئ توقعات مسبقة عنها.

تبدأ رواية «منيف» بوصف تفصيلي لوادي العيون وسط الصحراء، وهو عبارة عن واحة خضراء مملوءة بأشجار النخيل والينابيع. يوجد هذا الوادي في المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية على مسافة سبعة أو ثمانية أيام سفر على ظهر الجمل من شاطئ البحر. كما أنها تصف السكان العرب في هذه الواحة على أنه لم يتم وصف الواحة وسكانها كأشياء جامدة، كما أنها تتغير حسب فصول السنة وكذلك سكانها. يعرف سكان تلك الواحة أنهم تحت رحمة أهواء الطبيعة وتقلباتها،لذلك تجدهم يشعرون ويقدّرون تلك القوة المباركة التي تعينهم للعيش في تلك الواحة. ومن الواضح أنهم يحبون واحتهم ولكن عندما يتزايد عددهم، فإن بعض الشباب يغادرونها بشكل مؤقت لكسب عيشهم في أماكن أخرى، وعندما يعودون، يحكون عن مغامراتهم خارج الواحة. تستقبل الواحة الغرباء عندما تمر قوافلهم بها وترتاح من وعثاء السفر. وعلى العموم فإن الحياة في الواحة بسيطة ولكنها مريحة وتعكس وحدة سكانها وتماسكهم.

كما تذكر التقاليد الشفهية لمجتمع الواحة المتوارثة عبر الأجيال. يعد «إبراهيم العون» جَدّاً لكل سكان الواحة. يعيش «جزاء الهدال»، أحد أحفاد «العون»، في الذاكرة الجمعية لسكان كبطل أحال حياة العثمانيين إلى جحيم لا يطاق منذ حوالي (٦٠- ٧٠) سنة مضت. يعيش «متعب الهدال» وابنه «فواز» بين سكان الواحة وهما شاهدان على تمزق حياة المجتمع هناك.

يسرد الراوي هذه الحقائق كما حدّثه عنها سكان الواحة، وكشاهد هو نفسه على تلك الوقائع. يبدو الراوي وكأنه يغادر مسرح الأحداث ويترك الناس يتكلمون عن أنفسهم ويعبّرون عن آرائهم وأفكارهم. إنه ليس ذاك الراوي العارف ببواطن الأمور، بل شخص يسجل ما يرى ويسمع. كل هذا يبدو كحقيقة واقعة، ولكنه في الوقت نفسه يؤسس لأسلوب سردي يبرز بالتدريج طريقة كلام الناس دون تدخل منه. إنه لا ينسج حبكة ولا يرسم شخصيات كما في الأدب الروائي الغربي الذي يتبنّاه «إبدايك» و«نجيب محفوظ»، لكنه يترك الأحداث

تتوالى كما تمّ روايتها، وأعطى القارئ الحرية ليكتشف بنفسه الشخصيات وأحاسيسها ودوافعها عندما تظهر على مسرح الأحداث تتحدّث وتنسج علاقات اجتماعية. هذا الفن الروائي ينطبق على مجلد «منيف» الأول كما على باقي أجزاء خماسيته. إنه يستعيد ذكرى التقاليد العربية القديمة في رواية الأحداث شفاهة. ولقد تمّ توظيف هذا الأسلوب في رسم مجتمع قبلي عربي اعتاد على هذا التقليد، حيث قام الغرباء بتعكير صفو حياته، كما تمّ تغيير تقاليده وقيمه الموروثة عن أجداده.

يحاول «فواز» بعد تجربته الأولى في سقاية الحيوانات وعودته إلى المنزل أن يمتصّ غضب والده المحتمل بإعلانه «هناك ضيوف غرباء في منزل راشد»، وليعمق تأثيره في والده الذي بقي ساكناً، يضيف «هؤلاء الغرباء من الفرنجة ويتكلمون العربية»، ثم يتابع موضحاً «ثلاثة غرباء يصحبهم اثنان من العرب؟» مهتمّاً بالأمر، يسأل الوالد: هل علمت من أين هم وماذا يريدون؟»، يقول الناس: أنهم مسيحيون يبحثون عن المياه (ص ٣٠-٣١).

وكصخرة ألقيت في بركة هادئة، بدأ وصول الأجانب يثير موجات من الشك والقلق بين أفراد المجتمع. أخذ سكان الواحة يشاهدون الأجانب يمسحون المنطقة بأدواتهم ويأخذون عينات من التربة والأحجار، ويملؤون أوراقهم بالكلمات والرموز. وكان السكان يجيبون عن أسئلة الأجانب المتكررة وغير المرحب بها والمتعلقة بالديانة، اللهجات، القبائل، النزاعات، الطرق وأخيراً الطقس. ولم يقتنع سكان الواحة بأنهم سيصبحون أغنياء إذا تحلّوا بالصبر. شعر السكان بأن حياتهم ستتغير بطريقة لا يمكن التنبؤ بها وبدون رضاهم، وأن أهداف هؤلاء الأجانب غامضة وسريّة. إنهم ليسوا ضد التغيير، ولكن هذا التغيير على وشك أن يقع عن طريق الآخرين وليس عن طريقهم، ويبدو أن هذا التغيير سيجلب معه خلافات شديدة؛ لأنه سيبدأ عن طريق شرير بينهم هو ابن الراشد المعروف بسبب علاقته الخاصة والوثيقة مع أمير الواحة.

أمضى الرواد الأجانب سبع عشرة يوماً في الواحة أصبح خلالها «متعب الهذال» الناطق باسم رجال القبيلة الذين يشكّون في الأجانب، ويدعونهم بالنصارى والشياطين. غير أن البعض كـ«متعب» نفسه يعتبر ابن الراشد مصدر المتاعب بتحريض من الأمير، اعتقد البعض فريق آخر كـ«ابن شعلان وابن عمه هديب» -اللذين عادا إلى الواحة بعد ثلاث سنوات من الغياب- أن ما يحدث في الواحة هو من عمل الحكومة.

لقد رأيا الأمريكيين في أماكن أخرى يقلّبون الأرض رأساً على عقب بمعرفة الأمير، وقيل لهما بأنه لا يمكن عمل شيء للأمريكيين (ص ٤٢-٤٦).

وعاد الأمريكيون بعد عدة شهور بصحبة بعض رجال الأمير وعمال مزودين بمعدات غريبة ذات ضوضاء عالية، وأخذوا يعملون ليل نهار بحفر الأرض، ينصبون خيوطاً عليها ليقيموا معسكرهم ويحيطونه بأسلاك وأوتاد. قرّر الأهالي إرسال وفد من القبيلة لمقابلة الأمير والاعتراض على سلوك الأمريكيين، وليعبِّروا عن مخاوفهم على سكان وادي العيون. أثارت نغمة «متعب الهذال» الغاضبة الأمير، ولكن تدخل ابن الراشد الهادئ جعل الأمير يشرح للوفد بأن هناك بحاراً من النفط والذهب تحت الأرض (ص ٨٧)، وأن حكومة صاحب الجلالة تريد من الأمريكيين أن يساعدونا في استخراجه. وفي الوقت نفسه على السكان ألا يرتعبوا من التغيير؛ لأن الحكومة ستحمي عقيدتهم وقيمهم التقليدية. كما أن عليهم ألا يضعوا العراقيل أمام الأمريكيين، وأن من يفعل ذلك سيواجه عقوبات قاسية. وعندما لاحظ «متعب» أن ابن الراشد والذين وافقوه الرأي من أتباعه أذعنوا للأمير، قرّر العودة وحيداً في رحلة تستغرق ثلاثة أيام حتى بدون حضور حفل عشاء الأمير (ص ٨٤-٩٢).

محبط ومسحوق بقلة الحيلة، استغرق متعب في صمت وعزلة مأساويين. وبعد مدة قصيرة قامت الآلات الأمريكية الضخمة بتجريف أرض الواحة مقتلعة الأشجار العزيزة بوحشية، ومساواتها والجداول الرائعة بالأرض، بينما كان الرجال والنساء والأطفال يشاهدون ذلك بأسف وذهول، لم يرغب «متعب» في رؤية أكثر من بدايات إعدام وادي العيون (ص ١٠٥). لذلك تسلّح ببندقيته ركب جمله واختفى في الصحراء. رأى بعض الأهالي الدموع في عينيه، وهم على يقين بأنه سيعود لينتقم من الذين شوّهوا الواحة، وفي ذاك الوقت طلب ابن الراشد من الأهالي مغادرة الواحة بإرادتهم الحرة، كما فعل آخرون. وأكّد لهم أن الحكومة ستعوّضهم وستوجد أماكن سكن للذين لا يريدون أن يلتحقوا بقبيلتهم. ثم اختار عشرين رجلاً ليعملوا مع الأمريكيين، وانسحب إلى المعسكر، ولم يعد يرى بعد ذلك، تاركاً أمر إخلاء الواحة من سكانها لرجال الشرطة البدو (ص ١٠٧-١١٠).

إن وصف الراوي التفصيلي لتدمير وادي العيون وحزن سكانه يعني إبراز مشاعر الألم العميق الذي لا يزال يعيش في الذاكرة الجماعية لذلك المجتمع البدوي. إن التحول الاجتماعي الذي خاف منه الناس منه كان أسوأ مما تصوروا.

لقد تمّ تدمير وحدة المجتمع، حيث تمّ اقتلاع أفراده من نسيجهم الاجتماعي وتوزيعهم في أماكن شتى، حيث كان عليهم أن يعيدوا بناء حياتهم في البيئات الجديدة، هذا إذا استطاعوا ذلك. غادرت عائلة «متعب الهذال» وادي العيون. في طريقهم إلى المجهول توقفوا في «عجرا» ليرتاحوا عدة أيام. وجدوا المكان هناك غير مريح وأهله قاسية قلوبهم فما كان منهم إلا أن توجهوا إلى «الحضرة» حيث استضافهم أقاربهم (ص ١٢٢-١٢٧). غادرت عائلات أخرى سكان الوادي إلى أماكن أخرى لم يرتاحوا فيها أيضاً. إن الاقتلاع المؤلم للسكان من أماكن سكناهم كان فقط بداية التحول الاجتماعي المجهول الذي ينتظرهم والذي سيكون أكبر وأكثر قلقاً.

لم يغادر «شعلان» الأخ الأكبر لـ«فواز» وادي العيون كونه أحد العمال الذين تمّ اختيارهم للعمل مع الأمريكيين. بعد سنة تقريباً وعندما أرسل إلى أخيه الأصغر في «الحضرة» كي يعود إلى وادي العيون حيث إن هناك فرصة للعمل، اغتنم الصبي الفرصة وعاد مصطحباً معه ابن عمه «صويلح الهديب»، وعلى الرغم من أن ابن الراشد رفض أن يوظفهما إلا أن رؤية التغيير الذي اجتاح وادي العيون كان مثيراً للاكتئاب. يسكن الوادي الآن جمع من الرجال لا يعرف أحدهم الآخر، ولا يعرف أحد من أيّ بلد جاؤوا. يعيشون في خيام وفي منازل خشبية، ولا يبدي أيّ منهم اهتماماً بالآخرين. أصبح النسيم العليل الذي كان يهبّ على الوادي في هذا الوقت من السنة أصبح حارّاً جداً في النهار وبارداً جداً في الليل. ومياه الشرب المعروفة بعذوبتها أصبحت ذات رائحة نتنة، والمكان الذي اعتاد الناس أن يغسلوا أيديهم فيه أصبح زلقاً ورطباً مع وجود المياه الراكدة (ص ١٣١-١٣٣).

الأخبار المثيرة الآن هي أن «شعلان» رأى والده «متعب الهذال» عدة مرات بالقرب من المخيم. وفي كل مرة كان والده يركب جمله ويختفي بسرعة دون أن يتحدث إلى ابنه. أخبر «شعلان» أخاه وابن عمه بالحادثة التي أخافته. ثم رأى والده مرة أخرى عندما كانا برفقته، ومع ذلك فإن رفيقيه لم يشاهداه (ص ١٣٤-١٤٠) في طريق عودته إلى الحضرة، رأى فواز والده عبر الوادي الذي امتلأ بالماء نتيجة عاصفة ممطرة غير متوقعة في وادي العيون عندما توقف مع ابن عمه «صويلح» يستريحان. كل شخص في تلك المنطقة رأى «متعب» أيضاً. لقد أذهلتهم ضخامة جسده والتي يمكن رؤيتها كوميض البرق في السماء. وبصوت أقوى من الرعد خاطبهم قائلاً: «لا تخافوا مما ترون الآن..»، وعندما غرق كل منهم في الصمت، تابع: «هذه آخر مظاهر الازدهار» ومسدّداً لهم نظرة قاسية، هزّ رأسه ثلاث مرات وقال: «الخوف هو من الأشياء القادمة»، واختفى عبر الظلام قبل أن يستطيع ولده أن يكلمه، وتساقط المطر بشدة أكثر (ص ١٤٥-١٤٩).

من خلال ظهور «متعب الهذال» المتكرر في الرواية، يصور الراوي مشاعر السكان المتشائمة باقتراب يوم الحشر. بالنسبة لبعض السكان، أولئك الذين يئنّون تحت وطأة إحساس عميق بالظلم، يعد «متعب» ذاك الرجل الذي سينتقم من الظالمين الذين دمّروا المجتمع. ومع ذلك فإن المشاعر المنذرة بالشؤم كانت أقوى لديهم من مشاعر الانتقام، حيث أدرك السكان بمرارة مدى ضعفهم أمام قوة التحول الاجتماعي المندفعة والقاسية والتي تتبنّاها الحكومة ويقودها الأمريكيون. «نجمة المثقال»، العجوز التي قضت أيامها الأخيرة في «الحضرة» تكلمت عنهم جميعاً بنثر مقفى مشابه لنثر المنجمين، وتنبّأت لهم بأن الشر سيرافق القادم من الأيام. تذكروا كلماتها ونقلوها للآخرين بالرغم من التغيير الذي ألمّ بكلامهم (ص ١٥٦-١٥٩).

بعد سنة عندما وافق «فواز» وابن عمه «صويلح» أن يعودا إلى وادي العيون للبحث عن عمل، تلاقيا وابن الراشد في الطريق قبل أن يصلا إلى عجرة. كان ابن الراشد محاطاً بعدد من الرجال جالسين بجانب خيمة، كانوا ينتظرون عمّالاً جدداً للعمل في المشروع الأمريكي الذي وصل إلى مراحل متقدمة، وبمجرد أن رآهما عانقهما بحرارة وقام بتوظيفهما مباشرة كعمال في شركة النفط الأمريكية، ولكن ليس في وادي العيون، بل في منطقة «حران» حيث تريد الشركة أن تحولها إلى ميناء بحري. ومن هناك ذهبا مباشرة إلى «حران» مع العمال الذين تمّ توظيفهم، حيث رافقهم ابن الراشد نفسه في رحلة من خمسة أيام باتجاه الشرق حتى وصلوا البحر الذي لم يروه من قبل (ص ١٧٠-١٧٢).

وفي «حرّان» لم يكن الوجود الأمريكي واضحاً للعيان فقط، ولكن أيضاً مؤذياً لأسلوب الحياة التقليدي في المنطقة. كما أدّى لنشوء علاقات إنسانية جديدة ونسيج اجتماعي جديد كي يساند جهود الشركة الأمريكية قصيرة النظر باستغلال المخزون النفطي في الإقليم. أخذ الراوي يركز على التحول الاجتماعي الذي أخضع له السكان، لقد وصف تأثير التقنية الحديثة على طريقة تفكيرهم وتقاليدهم وقيمهم. أخذ الراوي يصف كيف حاول السكان فهم التحول الاجتماعي وكيفية التصدي لشروره. كما تتبّع النقاش الدائر حول الاستقطاب في مجتمعهم، حيث تمّ إغواء مجموعة

قليلة ومختارة من بينهم ليصطفّوا مع الأمريكيين والغرباء الآخرين في مواجهة باقي السكان. ثم عرض الراوي تأثير وجود الأمريكيين كمجتمع منعزل ذي ثقافة مختلفة ومستوى معيشي أفضل وعلاقات قوية مع الأمير وعلى دراية بالتقنية الحديثة ورغبة عارمة في التسلط على سكان المنطقة. مع نهاية المجلد الأول، يؤرخ الراوي لبزوغ نظام اجتماعي جديد تميزه تلك العلاقة العدائية بين الذين يملكون السلطة وأولئك الذين أخضعوا لها. ظهرت شخصيات جديدة في الرواية واختفت أخرى، ولكن السعي للقوة بقي واضحاً وبدأ الذين لا يملكونها يفهمون معنى مقاومتهم لها.

تمّ تدمير مدينة «حران» الصغيرة بعد عدة أيام من وصول الآلات الجهنمية عن طريق البحر، حيث استخدمها الأمريكيون والعمال الذين استأجرهم ابن الراشد في تدمير المدينة. أخافت السفينة الراسية في عرض البحر- والتي كان يتم الوصول إليها بواسطة القوارب- الجميع. وبدأت الكارثة. أعطي سكان المدينة خياماً وتمّ نقلهم إلى التلال الغربية مع وعد بتعويضهم. أجبر السكان على بيع جمالهم العزيزة لابن الراشد الذي احتفظ بثمنها كما احتفظ بأجور العمال بحجة استثمارها لهم. وبعد حين أدرك هؤلاء الفخ الذي نصبه لهم ابن الراشد (ص ١٧٥-١٧٧).

أخذ المزيد من السفن يصل يومياً، حيث يقوم العمال بإنزال حمولتها من الصناديق التي لا يعلم أحد ما تحتويه. أخوان بدويان «مزبان وهاجم» فقط يعرفان السباحة، أما باقي العمال فقد كانوا يخافون البحر. وبالتدريج تمّ تشجيع كثير من العمال على السباحة في البحر كما يتطلب العمل. وصل عمال جُدد لا يعرف أحد من أين هم وشاركوا الآخرين خيامهم. بقي العمال وسكان المدينة في حيرة من أعمال الشركة المستمرة التي لم يستوعبوها. فقط موظفو شركة النفط الأمريكية يعرفون أنه تم اختيار الموقع لبناء مدينة وميناء بحري ومقرّ للشركة (ص١٨٨).

أعدّت الآلات الصفراء الشيطانية الضخمة الأرض للبناء. كاد سائق أمريكي أسمر يقود واحدة من هذه الآلات أن يسحق «مزبان» خطأً أثناء تسوية الأرض. قام العمال بكل الأعمال التي لا تحتاج إلى مهارة تحت إشراف مساعد ابن الراشد «دهام» الذي كثيراً ما أهانهم، بينما كان «نعيم» يترجم لهم أوامر الأمريكيين وينقل لهم التعليمات على مراحل. جعلت الحرارة الخانقة والرطوبة وظروف العمل القاسية بالإضافة إلى المعاملة والطعام السيئين العمالَ يكرهون اللحظة التي رافقوا فيها ابن الراشد إلى «حران» (ص١٩١). كان «فواز» يودّ العودة إلى قريته لولا حاجته للمال وشعور ابن عمه «صويلح» بالوحدة. بالإضافة لعمله كمترجم، تمّ تكليف «دهام» بشرح التعليمات المكتوبة للعمال، خاصة وأنهم لا يعرفون الكتابة ولا القراءة (ص ١٩٤). بدلاً من تلك الملابس الممزقة التي اعتادوا على لبسها، ارتدي العمال ملابس عمل خاصة وخوذات واقية.

في أقل من شهر، تمّ بناء مدينتين منفصلتين: «حران العربية» و«حران الأمريكية». وعلى الرغم من أن العمال أنفسهم هم الذين شيّدوا المدينتين مستعملين المواد المستوردة نفسها تحت إشراف الأمريكيين، إلا أن المدينة الأمريكية المسورة كانت أكثر راحة، حيث تمّ تزويدها بوسائل الراحة الحديثة كالمكيفات وبرك السباحة، بينما مدينة العمال كانت عبارة عن بيوت متحركة فقط. كان وصول السفينة المسماة «سفينة الشيطان» (ص ٢١٢) جالبة نساء يرتدين ملابس خفيفة لتسلية الأمريكيين قد صدم العمال العرب الذين كانوا يشاهدونهن بدهشة محاولين كبح جماح رغباتهم وغضبهم عندما كانت النساء يأتين إلى الشاطئ.

علق أحد العمال على الوضع قائلاً: «عندما يشعل الأمريكيون -أولاد الزانيات- النار يعمون عيوننا، وعندما يوزعون الطعام، لا يقدمون لنا منه شيئاً لنأكله» (ص ٢٠٥) «قل ما تريد»، ردّ عامل آخر في ذاك المساء عندما عاد الأمريكيون إلى معسكرهم مصطحبين النساء ليرقصوا ويغنوا، «أخشى أننا فقدنا دنيانا وديننا»، ثم تابع: «لسنا مع الأمريكيين لنستمتع بدنيانا ولا مع الآخرين لنستمتع بآخرتنا» (ص ٢٠٩).

جاء في تقرير الراوي أن الفجوة الحضارية التي تفصل بين العمال العرب والأمريكيين عمقت الفوارق الاجتماعية والاقتصادية بينهم. لقد عاش العمال العرب بكرامة في مجتمعاتهم قبل مجيء الأمريكيين، والآن ازداد شعورهم بدونيتهم، وبدلاً من أن يهتمّ بأمورهم، أخذ الأمير يقضي جلّ وقته في توافه الأمور. كان أكثر اهتماماً بالمجهر والراديو والتليفون والسيارة التي أهداها له الأمريكيون وأقلّ اهتماماً بأمور الرعية. كان مختلفاً عنهم: إنه لا يعمل، وهو ممثل الحكومة في المنطقة، وعليه فقد كان مع أولئك الذين يملكون القوة.

في واقع الحال، وبينما كانت «حران» تنمو كمدينة ذات شبكة شوارع ومنطقة سكنية ومعسكر للأمريكيين ومساكن للعمال ومخبز ومقهى ومستشفى ومتاجر ومواصلات، طور مجتمعها نسيجاً مختلفاً وقوياً قاد عملية التحول الاجتماعي

محدثاً مجتمعاً مختلفاً وخاصاً. كان ابن الراشد محورياً في تزويد المشروع الأمريكي بقوة العمل اللازمة، ولقد ساهم في بناء المتاجر ونمت علاقته مع الأمير والأمريكيين بقوة مما أدّى إلى ارتفاع موقعه الاجتماعي، ولكنه احتفظ ببعض من القيم الإنسانية التي أحضرها معه من وادي العيون. عندما بدأ بشراء أراض جديدة لمتابعة تطوير المدينة، اصطدم مع منافس قوي يدعى «صالح دباسي»، رجل قوي من سكان «حران» القديمة والذي أصبح غنياً وهو بعيد عنها، ولكنه كان على معرفة بالأمير وطور عاقات وطيدة مع الأمريكيين عندما عاد إلى موطنه. كما عاد إلى «حران» كل من: محمد السيف وعبدالله السعد بعد أن كوّنا ثروة طائلة ويريدان الآن الاستثمار في عملية تطوير المدينة، ثم وصل أناس من الدول العربية المجاورة وبدؤوا مشاريعهم التجارية، كما وصل آخرون، مثل: «راجي ويعقوب الأمريكي» الذي كان ينقل الناس من المدينة وإليها، وصلها أيضاً الدكتور «صبحي المحملجي» ومساعده اللئيم «محمد عيد» الذي أنشأ عيادة طبية وأخيراً مستشفى صغيراً ملغياً المنافسة مع المعالج الشعبي «مفضي الجدعان».

وفي موازاة النمو الاقتصادي نشأ نظام سياسي اهتمّت به الشركة الأمريكية كثيراً ونسجت معه علاقة قوية. بعد بناء سكن راق للأمير وتشييد مبنى الإمارة (ص ٢٨٤)، قام كل من «جوهر ومحمد السهلي» بتمثيل سلطة الأمير. كان الأول مسؤولاً عن الأمن والنظام، وكان الأخير قائد قوة الحرس. مشكلة المعالج الشعبي «مفضي الجدعان» كانت أولى المشاكل التي كان عليهما معالجتها. كما «متعب الهذال» في وادي العيون، أخذ «مفضي الجدعان» ينتقد النظام الجديد في «حـران». فعلى سبيل المثال: اتّهم «مفضي» الدكتور «صبحي المحملجي» بسرقة العرب والأمريكيين، حيث كان الطبيب ومساعده يبتزّان المرضى، قام مجهولون بضربه بشدة وإصابته بعدة جروح، لكن «مفضي» لم يرتدع وتابع نقده للنظام أمام العامة قائلاً:

يا سكان «حران»، ليعلم الحاضر منكم الغائب أن «مفضي» سيبقى كما كان: لا يخدع ولا يخون. لا يملك شيئاً في هذه الدنيا ولا يخاف أحداً إلا رب هذا الكون. يا سكان «حران»، لقد أفسد المال كثيراً قبلكم، حتى إنه دمّر دولاً وممالك. إذا عبدتم المال فستصبحون عبيداً له ولن يجلب لكم السعادة . تستطيعون أن تشاهدوا ما أعنيه بأعينكم. انظروا إلى «دحام، وابن فرحان»، انظروا أيضاً إلى النقيب «ابن سيف والسلامي»: يودّ أي واحد منكم أن يخون حتى والده يقتل أمه وأخاه.. لا شيء يدوم. ولو دام أي شيء لمن يملكه، لما ليصل إلى هؤلاء الأشخاص، وغداً سترون. والله العظيم، والله العظيم سأبقى أطاردهم حتى أعريهم وأذلّهم (ألعن والديهم). أنا وهم هنا، والقادم من الأيام سيثبت أنني على حق (ص ٥١٤).

قام «جوهر» بسجن «مفضي»، والواقع أنه كان أول سجين في «حران»، وحيث إنه لم يكن هناك سجناء، فقد تمّ احتجاز «مفضي» في قبو بناء جديد تمّ إنشاؤه بجانب مبنى الإمارة كمركز للقيادة العسكرية في تلك المنطقة (ص٥١٩). وبعد أن أطلق سراحه، سُجن مرة أخرى بتهمة السرقة. بعد سجنه وإطلاق سراحه عدة مرات، طلب منه أن يغادر «حران» خلال أسبوع. لكنه لم يفعل مطلقاً؛ لأنه قتل في ظروف غامضة (ص ٥٣١-٥٣٤). ومع ذلك عرف السكان في «حران» وكذلك العمال أن أولئك الذين يملكون القوة اختطفوه وقتلوه لأنه تجرّأ على نقدهم. دار حديث خاص عن الانتقام بين السكان: قال بعضهم: إن الأمير وعصابة «جوهر» هم الذين قتلوا «مفضي»، واعتقد آخرون أن الدكتور «صبحي المحملجي» هو من قتله. وأصرّ «ابن نافعة» بأن الأمريكيين هم من فعل ذلك لأنهم هم أساس البلاء منذ أن وطأت أقدامهم هذه البلاد، و لقد وافقه الجميع على ذلك (٥٣٦-٥٣٧).

استغرق تفتيت المجتمع وقتاً. في بداية الرواية كان السكان يتعجبون من سرعة التحول الاجتماعي ولم يكن في مقدورهم تحديد اتجاه الأحداث. وبالتدريج بدؤوا يدركون أنه تمَّ استغلالهم، وأنه تمَّ تجاهل حقوقهم، وأن قلائل هم الذين استفادوا من التحول الاجتماعي على حساب بقية السكان. سجَّل الراوي أحاديث الطبقة الحاكمة وأحاديث أولئة الذين هم في مرتبة اجتماعية أدنى ليصوّر الانقسام الحادث في المجتمع. ولم يكن سرده دائماً بريئاً، لكنه كان دائماً مدركاً لمعنى التحول الاجتماعي الذي يشقّ طريقه في المجتمع.

عندما لم يحتمل ثلاثة من العمال الوضع في الشركة هربوا مع ثلاثة جمال وذلك بعد مغادرة «سفينة الشيطان» حاملة النساء الأمريكيات، لاحقهم ابن الراشد ودهام في الصحراء، ولكن دون جدوى. عندها قال «نعيم» المتغطرس: «هؤلاء البدو لا يصلحون لشيء إلا للعصا»، وبعد أن تحدث مع الأمريكيين بالإنجليزية استدار إلى العمال وقال: «اعتقدنا أنكم أصبحتم متحضرين وعرفتم أن العمل هو العمل، ولكن يبدو أن الخطأ ليس خطأكم، إنه خطأ أولئك الذين وثقوا فيكم»، بعدها سأل العمال الصامتين بغضب: «أين اللعين ابن الراشد والألعن دهام؟» (ص ٢١٩). من خلال سرده للأحداث، نجح الراوي في إبراز الخط الفاصل بين

المجموعتين المتناحرتين وخاصة عندما أضاف أن العمال كبحوا جماح غضبهم لشعورهم بالمعاملة غير العادلة، وأنهم مجبرون على الطاعة، كما أن تذمّرهم من ابن الراشد ونعيم ضاعف كراهيتهم لأنفسهم لأنهم قبلوا أن يأتوا للعمل في «حران».

حضر كثير من الأمريكيين والعرب والسكان حفل زفاف الدباسي، وعندما تابع «صويلح» غناءه الحزين، وأخذ الضيوف العرب يتمايلون، لكز ضيف أمريكي يدعى «سنكلير» زميله لافتاً نظره إلى المنظر ثم قال: «إنهم الآن يعبرون عن استمتاعهم»، ثم تابع معلّقاً: «إنهم كالحيوانات يدفع بعضهم بعضاً ويتمايلون بهذه الطريقة البدائية ليعبِّروا عن نشوتهم.. تصوّر!» وأخذ الأمريكيون صوراً أخرى للعرب (ص ٢٥٢-٢٥٣).

لم يبرز الراوي هنا فقط تلك الفجوة الثقافية بين العرب والأمريكيين، ولكنه أيضاً يوضح نظرات الاحتقار للعرب المتمثلة في نبرة «سنكلير» الساخرة، وسبب الاحتقار هنا هو نغمة الغناء الحزينة في لحظة الاستمتاع: ولقد أوضح سابقاً أن العرب قساة وعنيدون، إنهم لا يبكون ليخففوا عن أنفسهم قسوة حياة الصحراء، ولكنهم يسكبون دموعاً داخلية تطفو على السطح مرة أخرى في صورة صراخ وتعابير من الألم يدعونها غناء (ص ٢٥٢). لا يحتاج الإنسان ليوافق أو يعارض «وجهة النظر الموسيقية العرقية» ليكتشف تلك الهوة التي تفصل بين الثقافتين. لا تبرز كلمات «سنكلير» الفوارق الثقافية الطبيعية الموجودة بين الثقافة العربية والأمريكية فقط، لكنها تعكس احتقار الثقافة العربية الكامن في موظفي شركة النفط الأمريكية. وهناك أمثلة أخرى من هذا النوع، ولكن لم تصل أي من تلك التفاهات الثقافية إلى الحدّ الذي يسيء إلى سكان المنطقة وقدرتهم على تقرير ظروف حياتهم كما فعلت تلك الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين المجموعتين، ومع تقدّم السرد الروائي أصبح العمال العرب وسكان المنطقة واعين لتلك الفجوة، ثم أخذ وعيهم بأنهم مجموعة مستغلة (بضم الميم) يزداد يوماً بعد آخر. لقد علمتهم الأحداث والتجارب المريرة المتلاحقة. كانوا يناقشون هذه المسألة فيما بينهم في أماكن سكناهم وفي المقاهي والأسواق وفي المسجد. ومع تقدم النص، أخذ الخطاب المتذمّر للبعض يمثّل وجهة نظر المجموعة كلها، فمن «متعب الهذال» إلى «نجمة المثقال» إلى «مفضي الجدعان» و«عبدو محمد» وأخيراً «سلمان الزامل وابن نافعة»، كلهم مثّلوا ذاك الخطاب الناقد. بدأ القوم يفهمون طبيعة علاقتهم مع أولئك الذين يملكون السلطة والثروة وطبيعة التناقض الاجتماعي والنضال المستمر حول حقوقهم.

لقد فتحت الحالة المأساوية لـ«مزبان» وأخيه «هاجم» عيونهم. غرق «مزبان» عندما كان يعمل مع الأمريكان في تعميق الميناء، وفقد «هاجم» عقله بسبب موت أخيه، رفضت الشركة الأمريكية دفع تعويض للعائلة بحجة أن «مزبان» كان يعمل لدى ابن الراشد ولم يتم تحويل العمال إلى موظفين في الشركة الأمريكية إلا بعد الحادثة. دفع ابن الراشد بعض المال لـ«هاجم» كتسوية، ثم أعاده إلى قبيلته سراً (ص ١٧٨-١٨٨). عندما عاد «هاجم» فاقداً عقله إلى «حران» مع عمه الغاضب والذي كان مستعداً ليقاتل من أجل حقوق ابن أخيه، ضيّق عليه رجال «جوهر» بحجة أنه يفسد السِّلم والنظام العام (ص ٣١٨-٣٣٠). اقترح الأمير أن يشترك ابن الراشد والشركة الأمريكية في دفع التعويض، لكن «هاميلتون» ممثل الشركة الأمريكية رفض ذلك بحجة أنه من حيث المبدأ لا يمكن للشركة أن تشارك في التعويض، وأضاف أنه سيتم في المستقبل التأمين على كل أنواع الأعمال المتعلقة بخسارة في الأرواح بنسبة كبيرة. «كما لو كان العمال العرب مثل الآخرين» (ص ١١٤). وفي النهاية تمّ إجبار ابن الراشد على دفع التعويض، ولأنه لا يملك المال الكافي، استدان المبلغ من غريمه «الدباسي»، وبتشجيع الأمير أودع المال عند الأمير لحين رجوع أهل الغريق، حيث إنهم غادروا «حران» خلسة، ربما للتخطيط للانتقام من ابن الراشد بمساعدة رجال قبيلتهم (ص ٣٥٢). بينما ازدادت قوة وهيبة «الدباسي» بسبب علاقته الوثيقة مع الأمير، عاش ابن الراشد في خوف دائم على حياته من أقارب «مزبان» والتي تشمل عمَّ «هاجم» والأسطورة «متعب الهذال»». أدّت الحادثة إلى موت ابن الراشد حيث إن تصرفاته العصبية أدّت إلى تناقص هيبته وتدهور صحته حتى توفي (ص ٣٨٣).

لم يقم الراوي فقط بسرد الحادثة حسب تطورها، ولكنه أيضاً جعل القارئ على دراية بأحسيس العمال وتعاطفهم مع «هاجم» ودعمهم له في خسارته. لقد ازداد عداؤهم للشركة الأمريكية وللأغنياء العرب الذين يتعاملون معها، كما لم ينسوا الدور الذي لعبه «جوهر» ورجاله ولا دور الأمير وممثّله. وأخيراً تأكد للعمال أن موت «مفضي» الغامض كان قتلاً مدبّراً ومخططاً مما عمق شعورهم المعادي للفئة التي تملك الثروة والقوة، كما أوضح لهم طبيعة النضال الذي يخوضونه ضد أولئك الذين يفوقونهم قوة وثروة. أدرك العمال العرب مدى التحول الاجتماعي الذي حوّلهم من بدو رعاة ذوي قيم قبلية

إلى عمال فقراء في مجتمع برجوازي وصناعي حديث، مما أدّى إلى شعورهم المتزايد بالحاجة إلى القوة الناتجة عن وحدتهم من أجل الحصول على حقوقهم.

بعد موت «مفضي» بيومين استغنت الشركة الأمريكية عن ثلاثة وعشرين عاملاً عربياً. لم يتصور أحد أن هذا القرار هو الشرارة التي ستشعل الموقف. خلال فترة الاستراحة الصباحية، وعندما سمع العمال «صويلح» وهو يقرأ عليهم قرار الفصل والذي تمّ لصقه في أماكن عدة، لم يصدقوا في البداية ما سمعوه، ثم تصاعد غضبهم ولم يعودوا للعمل. وفي الساعة العاشرة والنصف حاول رؤساؤهم دعوتهم للعودة للعمل، ولكن دون جدوى. كما أنهم لم يطيعوا خمسة من رجال الأمير حاولوا إرغامهم على ذلك. عندما سمع «جوهر» بالأمر اصطحب مجموعة مسلحة من رجاله إلى مبنى الشركة وأخذ يهدد العمال قائلاً: «إذا ابتسمت في وجه البدوي وحييته، فإنه يعتقد أنك تخافه. هؤلاء البدو، أولاد الزانيات، لا يجب معاملتهم بصورة جيدة، يجب إخضاعهم وتكسير رؤوسهم» (ص ٥٤١). وعندما وصل إلى المبنى، رأى العمال مجتمعين في المدخل ولكنه لم يستطع إجبارهم على معاودة العمل. بقي حتى منتصف النهار يصدر تهديدات غامضة. وبعد أن غادر «جوهر» المكان كسر العمال البوابة ومزّقوا الإنذارات وسحقوا لوحات الإعلانات وسدّوا كل مداخل الشركة ببراميل مملوءة بالرمل. وفي المساء قام العمال يصحبهم سكان المدينة والقادمون الجدد ومن كان في الأسواق والمقاهي بمسيرة في أنحاء «حران»، بعدها ذهب الجميع إلى المسجد (ص ٥٣٤-٥٥٠).

قال «هاملتون» للأمير: أنه يأمل بأن لا يقترب المضربون من تجهيزات شركة النفط، وأنه يخشى أن تكون هناك أسباب أخرى غير معروفة وراء الانتفاضة لا علاقة لها بتمرّد العمال.. ثم تابع قائلاً: بأنه يشك أن مقتل «متعب الهذال» أو «مفضي الجدعان» هو سبب المتاعب. وطلب من الأمير قوة حراسة مع وحدة الطوارئ الأمريكية لتقوم بحماية منشآت الشركة، واقترح إنشاء غرفة عمليات لتتعامل مع الأزمة وتتكون من خمسة رجال: أمريكيان واثنان من موظفي الإمارة وممثل عن التجار وأصحاب المصالح في «حران» (ص٥٤٧). عندما رأى «جوهر» المسيرة في المدينة وهتافات المضربين الغاضبة، فقدَ ثقته بنفسه والتجأ إلى مكتب «حسن رديعي»، أحد الغرباء الأغنياء الذين يسكنون «حران» وهو أيضاً صديق حميم للأمير. ولما عاد إلى سكن الأمير، حذّره من العواقب الوخيمة إذا لم يتخذ إجراءً مناسباً ضد المضربين، لكن الأمير قال: «إنهم ليسوا أكثر من غيمة تفرغ ماءها ثم تزول. إذا تركناهم سيبدؤون بقتل بعضهم البعض» (ص ٥٥٠).

وفي اليوم الثاني، جال المضربون المتظاهرون شوارع «حران» مردّدين مطالبهم التي صاغها لهم «سلمان الزامل» في المسجد يوم أمس: إعادة العمال الثلاثة والعشرين إلى العمل والكشف عن قتلة «مفضي» (ص٥٥٣). ولقد رفض العمال كل محاولات التحريض على العنف وتدمير ممتلكات الشركة حتى لا تحسب عليهم، ولكنهم أبقوا على وحدتهم ويقظتهم كما نصحهم «ابن نافعة»، وفي الوقت نفسه بقيت «حران» على ما هي عليه (ص ٥٥٩-٥٦٢).

في غرفة العمليات قال «فيليب» أحد ممثلي الأمريكيين أن الشركة لن تعيد أيّاً من العمال المفصولين حتى لا تصبح تلك الخطوة سابقة، ثم أضاف، الأمور لم تصل بعد إلى الحدّ الذي يستدعي استعمال القوة، ويمكن أن تقوم الشركة بدراسة حالات العمال المفصولين إذا عاد المضربون إلى العمل فوراً. اقترح «جوهر» استعمال القوة، حيث إنه يعرف البدو أكثر من الأمريكيين، ولكن «فيليب» أكّد الحاجة إلى دراسة الموقف بدقّة، وتساءل فيما إذا كان مقتل «مفضي» له علاقة بالإضراب، وفيما إذا كان هناك تنظيمات أو حركات سياسية أو محرضون يثيرون المشاكل لأسباب أبعد من ممارسات الشركة. أكّد «حسن رضيعي» ممثل التجار، على الحاجة لدراسة الوضع بدقّة. انتهى الاجتماع دون الوصول إلى قرار، وتمّ تكليف «جوهر» بالتعامل مع الوضع دون استعمال القوة، كما تقرر عقد اجتماع آخر لمتابعة الوضع (ص ٥٦٤-٥٦٥).

وفي وقت متأخر من بعد ظهر ذلك اليوم، وبينما كان المضربون وسكان المدينة يرتاحون بجانب المسجد، سُمع صوت إطلاق نار في الشركة. اندفع الجميع إلى هناك عندما علموا أن «جوهر» يطارد ثلاثة عمال كانوا قد دخلوا المبنى. وصل العمال مدخل المبنى مسلحين بالعصيّ، لكن رجال «جوهر» منعوهم من الدخول، ثم أطلقوا عليهم النار وجرحوا عدة عمال من بينهم ابن نافعة. لم يوقف هذا العمل تقدّم العمال. هرب رجال «جوهر» كما هرب هو أيضاً عندما تمّ تطويق قواته أثناء الاضطرابات. رأى العمال الذين وصلوا متأخرين رجلاً على جمل أبيض يلاحق الجنود ويطلق عليهم النار بينما كان يدخل المبنى. تساءل العمال فيما إذا كان الرجل هو «متعب الهذال». قال البعض: أنهم رأوا شبحاً طائراً فوق الرؤوس يشبه «مفضي الجدعان»، أطلق رجال «جوهر» عليه النار حتى امتلأت ملابسه بالثقوب. شارك «فواز الهذال» وأخوه الأصغر «مقبل» بنشاط في المعركة واهتموا بالجرحى

بشكل بطولي (ص٥٦٧-٧٢٥).

بسرد الراوي هذه الوقائع وكأنها أحاديث الناس. كما أنه يستعمل عبارات تبادلية، مثل: «أكد كثيرون أن صوت الرصاص اختلط مع نواح خزنة الحسن» (ص ٥٧٠). أو «ذكر أولئك الذين وصلوا متأخرين أنهم شاهدوا رجلاً على جمل أبيض» (ص ٥٧٢)، أو «أكد آخرون بشدة إنهم شاهدوا شبحاً» (ص٥٧٢). هذا السرد متوازٍ مع أسلوب سرده السابق، فعلى سبيل المثال: «قال بعض الناس إنهم شاهدوا «متعب الهذال» مرتين يمر بجانب المبنى» (ص٧٧). أو «قالت «نجمة المثقال» قارئة الفنجان في «الحضرة» والمنطقة المجاورة - عندما سُئلت- أن متعب الهذال سيعود لا محالة» (ص١٢٨). إن أسلوب السرد هذا والذي تمّ تعزيزه باستمرار باستعمال اللغة العامية للمنطقة خلال أحاديث الشخصيات العربية في الرواية هو جهد إضافي من جانب الراوي ليظهر أنه موضوعي بقدر الإمكان عندما يسرد الوقائع، ومحافظ على التقاليد العربية في رواية الأحداث شفهياً. ومع ذلك فإن القارئ يشعر بوجود الراوي خاصة عندما يصف أحاسيس شخصياته وما يفكرون فيه، أو عندما يشرح الدوافع وراء أفعالهم. إنه شاهد مشارك في الأحداث ولكنه لا يفرض نفسه لا في سرده ولا على أبطاله. إنه يبقى ذاك الفنان الذي يحاول خلق عالم واقعي ويحافظ على موقعه كراوٍ غير مرئي.

وبهذه الصفة، يصف لنا الراوي ما الذي حدث للأمير عندما سمع إطلاق الرصاص بينما كان يجرب جهاز تليفون قبل مغيب الشمس. يقول الراوي: إن الأمير أكّد أن الذي انتابه لم يكن خوفاً؛ لأنه عندما نظر إلى وكيله الذي كان يداعب قطة سوداء -والتي يعدّها الأمير فأل خير- اختلط صوت الرصاص بمُواء القطة. وفي تلك اللحظة قال الأمير: إن وهجاً لامعاً كوميض الشمس انطلق من عيونهما متبوعاً بدخان أزرق. يقول لنا الراوي: إن هذا ما رواه الأمير للطبيب الباكستاني الذي تمّ استدعاؤه لفحص الأمير (ص ٥٧٥).

وبهذه الطريقة يصف الراوي أيضاً ما قاله أولئك الذين غادروا المسجد بعد صلاة الفجر عندما غادر الأمير «حران» في قافلة من ست سيارات. كان الأمير يصرخ ويلعن، بينما كان بجانبه في السيارة «حسن دريعي» يحاول تهدئته، وفي السيارة كان «جوهر» مستلقياً، وقد رفع رأسه عندما تقدموا باتّجاه المقبرة حيث دفن «مفضي» في جنازة شعبية منذ عدة أيام. كانت السيارات الأخرى تقلّ الحرس الشخصي للأمير وحاشيته وبعض أفراد أسرته. تنفس الناس الصعداء عندما تخلصوا من مضطهديهم، ولكن ابن نافعة حذّرهم بأن المضطهدين (بكسر الهاء) قد يعودون مرة أخرى أو قد يستبدلون بأسوأ منهم، وأصرّ على أن الأمريكيين هم أسُّ البلاء، كما كان يقول دائماً. وفي المساء صدر بيان عن الإمارة يعلن آن الأمير «خالد» غادر «حران» ذلك الصباح للعلاج، وأنه أمر بأن يعود العمال المفصولين إلى عملهم، وأن الشركة استجابت لطلبه، كما آنه طلب تكوين لجنة للتحقيق في الأحداث لمعرفة من هو المسؤول عنها (ص ٥٨١-٥٨٢).

يختتم «منيف» الرواية بشيء من التفاؤل المشوب بالحذر، ويترك القارئ يتأمّل مصير شخصيات الرواية. لم يصور «عبدالرحمن منيف» عالماً روائياً يقتصر على شخص واحد فقط يخوض مغامرة أخلاقية فردية ومعركة ضد الظروف السيئة المحيطة، كما توقع «إبدايك». كما أنه لم يرسم عالماً من شخصيتين أو ثلاث يخوضون معركة مماثلة. على العكس، اهتمّ «منيف» بجموع الرجال في المجتمع، ليس لأن الفرد ليس مهماً، ولكن لأن الجموع البشرية تستدعي اهتمام السرد بظروف تلك الحقبة التاريخية في الجزيرة العربية. وموهبة «عبدالرحمن منيف» قبلت ذاك التحدي. إن العالم الروائي الذي رسمه «منيف» يعجُّ بالشخصيات: بعضهم قوي، والآخر ضعيف، بعضهم مرسوم بدقّة، والآخر مرسوم كيفما اتفق، بعضهم يظهر في صفحات عدة والآخر يظهر في صفحة واحدة ثم يختفي بمجرد أن ينطق بعض كلمات، ولكنها كلها قدمت شيئاً لتكون المجتمع الذي أراد «منيف» أن يرسمه. كل من هذه الشخصيات أعطى ما يمكن إعطاؤه حتى تكتمل الصورة: في هذا المعنى يمكن القول أن المجتمع ككل هو بطل الرواية، والتحول الاجتماعي هو العامل الدافع الذي يوضح كيف يتعامل المجتمع مع هذه القوى الشريرة التي يمكن مواجهتها في الحياة. هذه هي المغامرة الأخلاقية في رواية «منيف» والتي إذا لم يتم إدراكها، قد تؤدي بالناقد الأدبي إلى إصدار أحكام غير صحيحة بسبب التوقعات غير المضمونة.

إن المجتمع بوصفه بطلاً معروفاً في عالم الأدب، تذكر «إليزابت لانجلاند» في كتابها (المجتمع في الرواية) عدة أمثلة على ذلك، أبرزها رواية (نسترومو) لـ«كونراد» و(أبراج بارنستر) لـ«ترولوب» ناقشتها بإطناب. هناك عدة طرق يعمل من خلالها المجتمع كشخص في الرواية، ذكرت «لانجلاند» أربعة منها: ١- يعمل المجتمع كبيئة تحقق ذاتية الفرد. ٢- يحدد المجتمع فضائل الفرد ويعمل في نفس الوقت على تدمير قدراته الكامنة. ٣- يعمل المجتمع كبطل في الرواية. ٤- يعمل المجتمع كبيئة تتحكم في مقدرات الفرد (١٩٨٤ - ٢٠٩).

أن تقول إن المجتمع هو بطل الرواية لا يعني أن المجتمع

هو شخص أو لديه أنا الفرد، ولكن يتم رسم المجتمع كمجموعة من المبادئ أو الأفكار الاجتماعية ويقوم في النص الروائي بنفس دور البطل الفرد، هذا التصوير الفني للمجتمع يؤدي بنا -نحن القراء- إلى الاهتمام بمصير هذه المبادئ، المجتمع الذي حرّكته من الفوضى إلى الاستقرار يجبرنا على التركيز على هذه الحركة، وهو الذي يحدد وحدة الرواية ويقرر مجموعة من التوقعات الفنية التي بدأت ملامحها تظهر في العمل (١٩٨٤- ٢٠٩).

رسم «منيف» المجتمع في روايته كبطل يقوم بنفس الدور الذي عادة ما يقوم به البطل الإنسان. عندما تنتشر الفوضى فيه يحاول المجتمع استعادة استقراره: يحاول إعادة تكوين نفسه، يغيّر، يسترجع كثيراً من شخصيته وقيمه بقدر الإمكان، ويتقدم باتجاه أشياء جديدة يطمح لها. إنه ينمو ويطور ويحاول فهم نفسه وما يحيط به ويحاول السيطرة على القوى الشريرة التي تقوم بالتحريض عليه، وبقدر ما يقوم المجتمع بهذه الأدوار التي يقوم بها البطل الفرد، يصبح هو البطل الذي يستأثر باهتمامنا. مجتمع «منيف» الروائي أجبرنا على التعاطف معه والاهتمام بمصيره. أحببنا أن نراه ناجاً ويعيش بسعادة كما لو كان بطلاً فردياً من عامة الناس. وفي واقع الحال فإنه تمّ تحديد وحدة الرواية من خلال حركة المجتمع العربي ومحاولته العودة إلى ذاته وتحقيق استقراره وإيجاد حلول للأزمات الفنية التي أوجدها المؤلف ليحقق التوقعات التي بناها لنا في العمل.

لم ينجح «عبدالرحمن منيف» في كتابة رواية بطلها المجتمع فقط، ولكنه عمل ذلك بطريقة مقنعة لم يفعلها أي كاتب عربي من قبل. لقد صوّر لنا كيف أن مجتمعاً تقليدياً في الجزيرة العربية قد تمّ تحدّيه من قِبَل مجتمع آخر، ونسيج اجتماعي مختلف، ومجموعة من المبادئ والأفكار الاجتماعية المختلفة: وكيف تعامل هذا المجتمع التقليدي مع التحدي؛ كي يصون نفسه بالرغم من أن كل أفراده أو بعضهم قد تأثّر بالنظام الاجتماعي الدخيل. إضافة إلى ذلك، استطاع رسم عالم روائي أظهر من خلاله أنه على دراية بفن الرواية الغربية؛ وفي الوقت نفسه أظهر تمرّسه في فن السرد العربي التقليدي. إن «مدن الملح» حقيقة هي بداية للفن العربي الروائي الحديث.

الهوامش:

(١) يحمل كل من المجلدات الخمسة عنواناً فرعياً: ١- التيه (ص ٥٨٢). ٢- الأخدود (ص٦١٩)، ٣- تقاسيم الليل والنهار (ص٤٠٢)، ٤- المنبت (ص ٢٥٨) ٥- بداية الظلمات ص (٥٨٤).

(٢) في رسالة من «جبرا» إلى «منيف»، طبعت على الغلاف الخلفي لمجلد (مدن الملح)، وازى محمد صديق (١٩٨٩م) بين الأحداث في الرواية والتطور التاريخي والسياسي في المملكة العربية السعودية منذ سنة ١٩٣٠م وحتى الآن.

(٣) في سنة ١٩٨٨م صدرت النسخة الإنجليزية البريطانية للرواية (لندن، جوناثن كاب، ١٩٨٨م)، كانت ترجمة ثيروكس جيدة، ولكن عند مقارنتها مع النسخة العربية، يكتشف الباحث أن هناك بعض العيوب في الترجمة وخاصة في نقله العربية الدارجة إلى الإنجليزية، حيث إن هذه المثالب كثيرة جداً، فإنه يصعب التعامل معها كلها كهوامش، قد تكون عدة أمثلة كافية. في صفحة ١٥٨ ترجم «ثيروكس» النص العربي إلى «يقادون بالذهب والفضة، وجد بعضهم الراحة ووجد آخرون الخطيئة» بدلاً من «إلههم الذهب والفضة ويحجون إلى الفرج والذنب» (١٩٨٧ - ١٦٤).

(٤) قرأ المترجم كلمة «الفَرْج» (بتسكين الراء) على أنها «الفَرَج» (بفتح الراء) (١٩٨٧- ٢٠٧). كما قرأ «الذَّنَب» (بفتح النون) على أنها الذّنْب (بتسكين النون)، وفي صفحة (١٦٩) ترجم «الشارع السلطاني» إلى «الشارع الصلب».

(٥) بعيداً عن المناقشات، فإن مساهمة «إبدايك» تتكون من قراءته لبحث بعنوان «الموقف الثقافي للكاتب الأمريكي» (ص ٢٠٩ - ٢١٩). وبحث آخر بعنوان «إنني أموت، مصر، أموت» (ص ٦٣- ١٥٥) والذي يشمل مقتطفات من قصة بالعنوان نفسه.

(٦) الكتاب الأخير يشمل محاضر جلسات مؤتمر عن الرواية العربية عُقد في فاس بالمغرب سنة ١٩٧٩م، وحضر كثير من الروائيين والنقاد العرب، كما أن هذه المحاضرة موجودة في (مجلة) آداب عدد فبراير - مارس سنة ١٩٨٠م، وأبريل - مايو ١٩٨٠م.

(٧) وللاطّلاع على وجهة نظر مشابهة عن أمّية اللون العربي في الرواية، راجع مقابلة صحفية مع «عبدالرحمن منيف» في مجلة (المعرفة) (١٧) عدد (٢٠٤) (فبراير ١٩٧٩م) (ص ١٨٨-١٩٩) في نهاية المقابلة قال منيف: «بقدر ما تعكس الرواية العربية ما هو محلي، بقدر ما ترتقي إلى المستوى العالمي. وبكلمات أخرى، بقدر ما ترسم الرواية المحيط المحلي وتغوص عميقاً في حياة الناس، حتى لو كانوا مجموعة صغيرة، بقدر ما ترتقي الرواية العربية إلى العالمية.. أن تكون الرواية محلية، ليس معنى ذلك أن تكون ريفية أو تقتصر على منطقة واحدة، ولكن معنى ذلك أن تحاول رسم صورة حقيقية أكثر تحديداً وأكثر صدقاً».

(٨) في مراجعة لرواية (مدن الملح) في الملحق الأدبي لجريدة (التايمز) (فاجعة في الصحراء)، ٣ مارس سنة ١٩٨١م، كتب (إيفان هل): «في أجزاء الرواية الخمسة، تقترب الرواية من الاعتذار المتعالي، ليس فقط بإظهار الفرح والخوف الطفولي الذي أبداه الأمير بالراديو الذي أهداه له الأمريكيون، ولكن أيضاً بمغامراته بالسيارات والقوارب». إنني أعارض هذا الرأي وأعتقد أن «منيف» برسم الأمير بهذه الصورة إنما أراد أن يظهر عدم اهتمام الأمير بأمور رعيته، وليس فرحه وخوفه الطفولي بهذه المنتجات التكنولوجية التي قدّمها له الأمريكيون.



الخليج كما ترويه نساؤه*

هاجر بن إدريس*
ترجمة : د. محمد القويزاني*

رجاء عالم

خاتم

رواية

المركز الثقافي العربي

ملخص:

انطلاقاً من القاعدة التي تنص على أن الفضاء هو الذي ينتج الخطاب، تحاول هذه الدراسة أن تفحص أعمال ثلاث كاتبات يروين الخليج. فالكويتية ليلى عثمان، والسعودية رجاء عالم، والعراقية هدية حسين يكتبن الفضاءات التي ينتمين إليها من خلال نماذج تمثيلية خاصة بمناطقهن. فالمجتمع الكويتي المحافظ، وأرض المملكة المقدسة تولدان إستراتيجيات تخفٍّ بما في ذلك الدعابة، والمفارقة، والرمزية. أما تاريخ العراق الدموي، وبخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، فيقدم مزاجاً اعترافياً سرياً، وجواً عاماً متحكماً يسوده الألم. وبينما تختلف نغمتهن وإستراتيجياتهن السردية، فإن هؤلاء الروائيات الثلاث يتضافرن في تقديم خليج خاص بهن ذي منظر طبيعي خاص يدمج العالم المحسوس والمشاهد النفسية. كما نجحت الروائيات في ردم الهوة القائمة بين الخاص والعام، ويقدمن سرداً تمحور فيه الشخصي حول الأبعاد السياسية، والثقافية، والتاريخية.

أن الخليج (كفضاء محسوس) ينتج أنظمة تمثيل مناسبة، فالفضاء يبرز نفسه كمركز «لإنتاج خطاب ذي حقل دلالي محدد». [٣] وثانياً: وعلى الطريقة نفسها، أرى أن الفضاءات المحسوسة حين تسرد تعكس هموماً نفسية. وتسرد هؤلاء الروائيات الفجوة بين الواقع والمتوقع.

تستخدم ليلى العثمان ورجاء عالم إستراتيجيات التخفي السردية نظراً لقوة ضغط المجتمع وحدوده الصارمة. أما هدية حسين فتتعامل مع الحرب من خلال شعور طاغٍ بالحزن يمكن ربطه بتاريخ العراق وجوّه الممتلئ ألماً ومعاناة عميقين. وتتناول الروائيات الثلاث أرضاً وسطاً بين فضائهن الخاص، وفضاء عام قائم سلفاً. ولكل منهن تركيزها المختلف: فليلى العثمان تعمد إلى تسييس كل ماهو محلي، ورجاء عالم تعيد وضع الخاص داخل البعد الاجتماعي، وهدية حسين تقلب الخاص إلى تاريخ. وتصبح النتيجة ثلاثة نصوص تبرز ثلاثة أنماط مختلفة لنقد الخليج. وإن كان هناك عامل مشترك بين هؤلاء الروائيات الثلاث، فإنه حجم التنوع في سردهن الذي يمنع تطابقهن.

> النصوص مرتبطة بالعالم، بل إنها أحداث إلى حد ما، وهي تشكل (حتى وإن حاولت نفي ذلك) جزءاً من العالم الاجتماعي، والحياة البشرية، واللحظات التاريخية التي خرجت منها، وبها تفسر.
>
> إدوارد سعيد: العالم، والنص، والناقد. [٢]

بينما تشد الثقافة العربية في الخليج الانتباه نظراً للموقع الإستراتيجي للمنطقة، فقد تم تجاهل أدب المرأة، السردي منه بشكل خاص. وبغض النظر عن بعض القصص القصيرة التي ترجمت للإنجليزية، فلم ينقل شيء يذكر للغات الأجنبية سواء عن طريق الترجمة أو النقد الأدبي. بيد أن هؤلاء النساء جديرات بالعناية نظراً لخلقهن سرداً مركباً يروي خليجاً خاصاً بهن.

وأناقش هنا أعمال ثلاث كاتبات ينتمين لدول متجاورة في منطقة الخليج، وهن: الكويتية ليلى العثمان، والسعودية رجاء عالم، والعراقية هدية حسين. وفي رواياتهن حسب الترتيب أعلاه: العصعص (٢٠٠٢)، والخاتم (٢٠٠١)، وبنت الخان (٢٠٠١)، يتم سرد الخليج من وجهة نظر محلية تنتمي للفضاء الذي يجري تمثيله. ويبرز سردهن شهادة ثقافية لإمكانية التمثيل وحدوده.

وتعتمد مناقشتي في هذا البحث على نقطتين: الأولى

ليلى العثمان: «الشخصي سياسي» [٤]:

ظهرت رواية ليلى عثمان الأخيرة «العصعص». [٥] لتكون مثار جدل لكونها تطرح تحدياً لمسألتي القراءة والتأويل. وليس من اليسير معرفة ماذا أرادت الكاتبة بهذا العمل أن يكون قصة رومانسية عائلية، أو سرداً خيالياً يشبه سرد المسلسلات، أو تهكماً على الحياة العائلية السعيدة، أو نقداً مبطناً للمجتمع الكويتي الذكوري، أو هذه جميعاً، أو غيرها بالكلية. فالنص بذاته يمثل عملية تكشف وتكتم. فحين تبدو الحبكة محلية سهلة في الظاهر، فإنها في الحقيقة معقدة في فكاهتها الخارجة على المألوف.

ورواية «العصعص» تسلسلية أكثر من كونها أفقية، حيث تقاوم الترتيب الزمني والتعاقبي. إلا أنها تشد اهتمام القارئ من خلال آليات متعددة تشهد لليلى العثمان بمهارة كتابة القصة القصيرة. [٦] وينقسم السرد إلى خمسة فصول تروي قصة عائلة معيوف، ويمكن قراءة كل فصل على أنه وحدة مستقلة. وتتحقق وحدة النص بشكل عام من خلال الحبكة التي تعتمد على شخصية سلوم، أصغر أبناء معيوف وسعاد. ويفتح السرد بسلوم ذي الست سنوات، وهو يقطع ذيل قطة. ومنذ الليلة التي صرخ فيها سلوم «أبوي طلع له عصعص» بعد أن فاجأ أباه وهو عارٍ، بدأ في قطع ذيول الحيوانات. ويتم تضخيم حلقة قطع ذيل القطة، وتتهول الأم من ردة فعل

❖ هاجر بن إدريس: باحثة وناقدة
❖ محمد القويزاني: باحث ومترجم، جامعة الإمام محمد بن سعود.

الأب، فلو أخبرته فسيعاقب سلوم عقاباً شديداً، ولو صمتت، فستعاقب جنسياً. ففي آخر مرة أخفت أمراً مشابهاً، لم يمسها زوجها لمدة عشرة أيام، وهو عقاب لايمكن احتماله بالنسبة لامرأة تقيس حب زوجها وإخلاصه برغبته الجنسية. وتنتهي الحلقة نهاية سعيدة حين تتدخل العمة لصالح سلوم.

وفي سن العاشرة توقف سلوم عن عادة قطع إذيال الحيوانات، غير أنه بقي عنيفاً في طريقة تصحيح مايراه خارجاً على الأخلاق. وبما أن القصة تبني الأحداث حول مجموعة من الشخصيات، فقد يكون من المناسب التعريف بهم. فبالإضافة إلى سلوم، تحتل فرزانة (ذات السمعة السيئة)، وابنتها فطوم مساحة كبيرة من فضاء السرد، فقد ورثت فطوم من أمها أخلاقها المنحلة. ويعين سلوم نفسه حارساً للفضيلة، ولا يفوت أي فرصة لإلحاق الأذى بها. وقد تشبثت فطوم بصحبة أخته وضحة على الرغم من احتقار وضحة لها. وذات يوم مرت فطوم أمام أبي هواش، الذي أظهر عضوه للشمس بغية الشفاء من الجرب، فألقت بعبارات فاضحة تشير بها إلى عجزه الجنسي. وتبعها أبوهواش غاضباً لتأديبها. ولكنها دفعت بوضحة بين يديه. وانتقاماً لشقيقته، قطع سلوم ضفيرة فطوم. وانتقمت فرزانة لابنتها فقطعت عضو أبي هواش على مرأى من سلوم المكبل. وبعد يومين تم اكتشاف سلوم مسلسلاً وبلا حراك (ربما ميتاً)، بجانب جثة أبي هواش.

وتخلق رواية «العصعص» فضاءً محلياً يخلط الضحك بالدموع، فهي قصة الحياة اليومية، بما هو هامشي وعادي من المشاغل. ويأتي البعد الكوميدي من اتخاذ المكان الداخلي مشهداً رئيسياً في السرد. فيحل المطبخ، وغرفة نوم الوالدين، وغرفة الطعام محل الشوارع، والمدن، والقرى. ولا يوجد هناك أي مؤشر لفضاءات جغرافية أكبر، وليس ثمة ذكر للكويت في أي مكان من السرد، مما يجعل لهجة الحوار هي المؤشر الوحيد على أن الكويت هي مكان وقوع هذه الأحداث. فاللغة (أو اللهجة) تعمل إذاً عمل المجاز، حيث يذكر الجزء ويراد به الكل، لتحديد النص جغرافياً. وتعمل الهوامش السفلية التي تشرح الكلمات الكويتية، أو تترجمها إلى العربية الفصحى، كما لو كانت ممرات للتجربة المشتركة. فاستخدام ليلى العثمان للهجة الكويتية دعوة لدخول فضاء لغوي شخصي، أي منطقة خاصة، مملكة المنزل.

وترسم ليلى العثمان في هذه الرواية العائلية دواخل الحياة الأسرية اليومية، لا مغامرات الحياة في الخارج. فمن خلال رغبتها الجنسية المدجنة استطاعت سعاد، أم سلوم، نقل صورة المرأة المثالية التي تميزها صفات المرأة الحقة: العفة، والطهارة، والخضوع، والخدمة المنزلية. ولهذا «فقد تمازجت فيها كل الخصال الطيبة. فهي ربة بيت تصرف طاقات النهار لخدمة بيتها بغير شكوى. هي الأم حانية الأعطاف مثل سدرة تظلل منابت جذورها الممتدة وثمرها الطالع. وزوجة تواءم جمالها ورقتها بحرارة الأنثى المانحة النعم واللذات في اللحظة التي يعطش لنبعها أو يجوع لتربتها».[٧] (٣٤): تلك هي الطريقة التي يرى بها معيوف زوجته. ويركز السرد على نشاطهما الجنسي السعيد، إذ لم تزد سنوات زواجهما الخمس عشرة ارتباطهما إلا قوة، ولم يستطع الزمن إطفاء نيران رغبة أحدهما بالآخر. فسعاد تحب زوجها محبة بالغة لدرجة أنها «ماكانت واثقة أنها ستعشقة هذا العشق الذي يجعلها تصل حد الإغماء وهي بين ذراعيه وتحت مظلة جسده الفحل» (٣٤)، ويزخر النص بمشاهد مثيرة تصف سعادة الزوجين الجنسية.

والسؤال الذي يبرز هنا هو ما الذي يجعل هذا النص هدَّاماً؟ إذ هو إن لم يقرأ على خلفية الرفض والخروج على المألوف، سيبدو ولا شك مملاً وغير ذي جدوى. فهنا قصة تدعم الأخلاقيات العائلية وتفرض قيماً تقليدية ذكورية. ولكن لم يجب أن يكون هناك هدم؟ فالسرد يقدم حياة يومية سعيدة لعائلة مستقرة، ميسورة الحال، تنتمي للطبقة المتوسطة. فالزواج التقليدي يمكن أن يكون سعيداً. كما تظهر الرواية أن لنظام تعدد الزوجات تعليلاً منطقياً يتناسق مع الخلفية الثقافية لفضاء السرد. فلنعد صياغة السؤال إذاً: كيف يمكن لقارئ ليلى العثمان أن يكتسب قراءةً أكثر تحدياً، وأكثر إثماراً، تستطيع إنقاذ النص من تهمة التفاهة؟

يذكرنا أمبرتو إيكو (Umberto Eco) بأن أي عمل فني هو حالة مفتوحة، وفي وضع الحركة، أي أنه عمل يتطور بشكل مستمر[٨]. وتؤكد سيمون دي بوفوار منذ بدايات أربعينيات القرن العشرين أن «الشخصي سياسي». فبينما يفتح العمل نفسه لتفسيرات مختلفة ومتباينة، فإن رواية ليلى العثمان تسيس الشخصي بمهارة عالية، فيتلوى الجانب العام على حواف العالم الخاص حين تنجح ليلى العثمان في فتح منافذ السرد الذي يسد الفجوة بين الداخل والخارج. ويقدم الفضاء الأسري في هذا السرد منظراً مسيساً تتقاطع فيه قضايا معقدة من الطبقة الاجتماعية، والجنوسة (gender)، والجنسانية (sexuality).

وتعمل الفكاهة التي تتخلل البناء الأساسي للرواية الأسرية

في «العصعص» للتشويش على أبعادها الأيديولوجية. ويشير إيكو إلى أن «الفكاهة مصدر ارتياب».[٩] ولكون النص مبنياً أساساً على الفكاهة الخفية، يصبح السرد برمته متزعزعاً. فلا يعود النص قصة صريحة لحياة زوجية سعيدة بمشكلاتها اليومية الصغيرة، بل ترمي القصة بنفسها في أغوار الشك والتساؤل. فاستخدام العثمان للفكاهة بأسلوب أمبرتو إيكو، بدلاً عن المفارقة، يعلل غموض النص. فالمفارقة تتضمن التهكم على مجموعة من القيم والاعتقادات في مؤامرة مشتركة بين الكاتب والقارئ. غير أن الذي يحصل في رواية «العصعص» هو أن الكاتبة تذعن فيما يبدو للقيم الاجتماعية والثقافية التي تستظهرها. لذلك نرى أن تأثير المفارقة التقويضي السريع، الذي يتم اكتشافه بسرعة، يستبدل هنا بنقد خفي كامن يشجع القراء على إعادة تقييم الأعراف السائدة في مجتمع الرواية. ويشير أمبرتو إيكو إلى أن «الفكاهة لاتعدنا بالتحرر. بل على العكس، فإنها تحذرنا من استحالة التحرر الشامل، وتذكرنا بوجود قانون يدل على أنه لم يعد هناك أي سبب لطاعته، وبهذا تقوض الفكاهة القانون. فهي تشعرنا بصعوبة العيش تحت القانون ـ أي قانون».[١٠] وبهذا المعنى فإن ليلى العثمان تستخدم الفكاهة كوسيلة للثورة، فهي تتخطى الأنظمة من خلال التأكيد على أن المرأة الكويتية ترغب في الثورة، ولكنها لاتستطيع فعل ذلك.

ويتم أحياناً المبالغة في تصوير سعادة سعاد الجنسية على نحو ساخر، مما يشير إلى الأثر الخفي لاستخدام الفكاهة. فيتعرف القارئ على أنها «أسيرة» رغبة زوجها الجنسية لتظل دائماً «أسيرة الاشتهاء» (٣٤). وهي تكره أسبوع الحيض لأنه «يحرمها منه»(٨). ويمازحها معيوف بعد اعترافها هذا قائلاً: «يامهبولة. أنت بعد الأسبوع تصيرين مثل القطة المسعورة. شهية وحيلك قوي» (٨). ودائماً ماتغتسل سعاد بعد انتهاء أعمال البيت، ليجدها زوجها نظيفة ومرغوبة. وهي في الفراش نشيطة وسخية. وحين سألها زوجها من أين اكتسبت هذه المهارة الجنسية، تجيبه: «خالتي علمتني كيف يجب أن أكون ـ عشيقة ـ في الفراش. نبهتني: إن لم تكوني كذلك بحث عن واحدة أخرى»(١٥٢). ويرد معيوف في داخله: «ما أحلى خالتها. وما أذكاها» (١٥٢).

إن رغبة سعاد في إثارة معيوف وصفة شعبية للحفاظ على الزوج، فمجرد التفكير في زوجة ثانية يعكر صفو سعادة سعاد العائلية. لذلك كان كافياً أن يقول معيوف مازحاً «سأبحث عن زوجة جديدة لا تعاندني»، ليجعل سعاد تستسلم وتنهي مقاومتها (١٩٨). وحتى حين لم يرد معيوف التعدد، فإنه يعرف تماماً تأثيره الإصلاحي.

إن دلالات هذا الخلط في الجنس الأدبي، أي بين التراجيدي والكوميدي، يبرز في مسلسل آخر من القصص داخل عالم الرواية الكبير. فقصة جاسم، والد معيوف، وزوجته الأولى مثال جيد، إذ عانى جاسم على يدي زوجته الأولى عائشة المدللة العنيفة، التي شجعتها أمها لتكون عنيفة وصارمة معه. وانطلاقاً من غضبه فإن أول شيء عمله بعد وفاة حماته هو الزواج من زوجة ثانية سهلة الانقياد، حيث وجد أن ذلك خير سبيل لإذلال عائشة والانتقام لكرامته. وتحفز الغيرة والذل عائشة لمحاولة التفرقة بين زوجها وزوجته الثانية. وبعد تجربة حيل عديدة، بعضها فكاهي، وبعضها قاس، تلقى عائشة نهاية مأساوية، إذ ماتت محترقةً عن غير عمد، بعد أن أقفل جاسم عليها المطبخ. فقصة عائلة جاسم تعيدنا لمفهوم الفكاهة عند أمبرتو إيكو، حين يشير إلى أن الفكاهة «تتوسط بين التراجيديا والكوميديا».[١١] وسرعان مايرى القارئ أن تحت هذه الحياة العائلية الاعتيادية دعوة لإعادة تقييم مؤسسة الزواج بأكملها وقضية تعدد الزوجات.

فهذه القصة لا تقدم فقط سرداً مضاداً للحياة العائلية السعيدة، بل إنها تزج بالخاص في عالم السياسي. فعادة تعدد الزوجات في المجتمع الكويتي، والمجتمعات الأخرى التي تمارسها، تظهر كحق يبرر نفسه من خلال قراءة ذكورية ومنحازة للإسلام. تقول هيا المغني في كتاب النساء في الكويت: سياسة الجندر، أن «مشروع قانون المساواة في الحقوق تم حفظه لقرابة عامين قبل مناقشته في عام ١٩٧٣ في البرلمان».[١٢] وأثارت قضية التعدد مناظرات حادة كادت أن تؤدي للقدح الشديد بين نواب البرلمان. ورُفِض قانون الحد من التعدد، وقانون حق التصويت، بدعوى أنهما مخالفان لمبادئ الإسلام.

إن إبراز العنصر الشخصي، والتفاصيل الصغيرة للفضاء العائلي مناورة تكتيكية للتشكيك في مؤسسة العائلة المسيسة. وتشير هيا المغني إلى أن «جميع السياسات في دولة الكويت تمت صياغتها على أساس أن النساء أضعف من الرجال، وفي حاجة دائمة للحماية».[١٣] وتبني المغني دراستها على قراءاتها لتعدد الزوجات على أنه ممارسة ذكورية تستمد شرعيتها من القوانين الدستورية الإلزامية. ومؤسسة العائلة التي هي حجر الزاوية في المجتمع، تتم صياغتها في المادة التاسعة من الدستور، التي تنص على أن: «الاسرة أساس المجتمع ، قوامها الدين ، والاخلاق، وحب الوطن ، يحفظ القانون كيانها، ويقوي أواصرها، ويحمي في ظلها الأمومة

والطفولة».[١٤] ويتم التحكم في مسائل الجنسانية، والزواج، والطلاق بقانون عائلي مبني على المدرسة الفقهية المالكية.

وتقدم الحالة السردية لنص ليلى العثمان (بقصصه العائلية في فضائها الروائي) قراءة مثمرة عندما تناقش باستخدام مصطلحات جاك ديريدا التقويضية. فيحذر ديريدا من أنه في قراءته لا يركز على «تلك النقاط التي تظهر على أنها الأهم، أو الأبرز، أو الأبعد أثراً». بل إنه يجعل قراءته ترتكز على العناصر الثانوية والأقل وضوحاً في النص. وهذا مايسميه «التقويضية»، والتي تعني إعادة تحديد مركز للنص. وعليه فإن القضايا الثانوية، والغريبة، والجانبية، والهامشية، والطفيلية، والحدودية هي المهمة».[١٥] وتزخر حدود النص بقضايا وأصوات مهمشة تفضح الذكورية المسيسة للمجتمع الكويتي. وتمت إضافة العديد من الإصوات النسائية الهستيرية في الرواية لإضفاء نقد داخلي على شخصية سعاد ومركزيتها بصفتها نموذج المرأة المثالية. وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى مثال آخر، إذ تغري قصة خالد، صهر معيوف، بالنظرة النقدية للطلاق. وعلى نمط زوجة جاسم الأولى عائشة، فإن زوجة خالد الأولى بدت امرأة حمقاء تسيرها والدتها. ولم يرزق الزوجان بأطفال لأن الزوجة، كما يقال، لاتكاد تمكث في بيتها، حيث تقضي أغلب الوقت غاضبةً في بيت أمها. ويقول معيوف لوالد خالد بأن «هذا سبب غير مقنع للطلاق» (١٢١)، غير أن هذا ليس هو السبب الحقيقي للطلاق، فقرار خالد تم حين طلبت منه زوجته أن يسجل البيت باسمها. ويقر معيوف «وجدت الحق معه. لم يعتد مجتمعنا أن تكسر امرأة قوانينه وتقلب تقاليده» (١٢٢). فهذا القانون الذي أرادت زوجة خالد الأولى كسره مرتبط بنظام الإسكان في الكويت. فالمطلقة لايمكنها الاحتفاظ بالمنزل، كما أنه لايحق لها تقاضي معونة إيجار، أو التقديم على الإسكان الحكومي».[١٦] فمحاولة زوجة خالد الأولى تسجيل البيت باسمها، نابع من رغبتها في حماية نفسها في حال الطلاق.

فالزوجة في عدة مشاهد من رواية «العصعص» لليلى عثمان حين ترغب في حماية نفسها من النتائج الاجتماعية والاقتصادية للطلاق أو التعدد، تنفى لتكون في موضع متأخر، أي مجرد «ذيل» للزوج. وتفيد ليلى العثمان من الإيحاءات في اللغة العربية لكلمة «ذيل» أو «عصعص»، جاعلة القارئ يدرك مركزية الذيل في الرواية. فيكتسب الخضوع حضوراً طاغياً، يبرز الغياب بشكل متناقض. فترى سعاد أن أهمية حياتها كامنة في إخلاصها لزوجها. وبعبارة سيمون دي بوفوار، فإنها «تظهر حماسة في الرغبة في استعبادها حتى ليبدو لها ذلك مسلكاً لطلب الحرية».[١٧] وليس لسعاد قصة خاصة بها، بخلاف النساء الأخريات في الرواية، ويجهل القارئ حياتها قبل زواجها، إذ يتم تعريفها في علاقتها بزوجها وأطفالها، كما أن عمق معرفتنا بها محصور على سعادتها الجنسية، فهي إما تمارس الجنس، وإما غاضبة لكونها لاتستطيع فعل ذلك، أو «تستلذ باسترجاع تفاصيل الليلة الفائتة».[١٨]

وهذان المقطعان الصوتيان اللذان يمثلان عنوان الرواية «العصعص» جزء من فكاهية السرد، من خلال إعادة نفس الصوت. وتشرح ليلى العثمان معناه في هامش سفلي، مقتبسة لسان العرب: «عصعص: أصل الذنب، وجمعه عصاعص».(١٣) وبإضافة هذه الكلمة لمصطلحات الهوامش السفلية لكلمات اللهجة الكويتية. فإنها تسجلها في دليلها لكل ماهو عائلي وشخصي. بيد أن إيحاءات كلمة «عصعص» تهرب من حدود الأجندة العائلية، موحيةً، على سبيل المثال، بالتسلق الاجتماعي والواسطة، حين يشير معيوف إلى أن «كل الدنيا صايرة: عصاعص من أجل المصلحة» (١٩٥)، إثر شعوره بالندم عندما عاقب سلوم على ضربه زميله بالمدرسة، رويشد. وقد هاجم سلوم رويشد لأنه يراه «صاير مثل ـ العصعص ـ لمدرس الدين» (١٩٣). فبإخضاع نفسه للمدرس، يحصل رويشد على درجات أعلى مما يستحق. وعندما يسأل سلوم عن سبب عدم إخبار الناظر بذلك، يجيب سلوم: «المدرس صاير مثل ـ العصعص ـ للناظر!» (١٩٤). وبعبارة أخرى، فإن كلمة «العصعص» تعمل كمجاز، غير أن إيحاءاتها محشوة بالإشارات التي تلفت الانتباه لأشكال عدة من الخضوع، والإذلال، والفشل.

في قصة سلوم وفطوم، تكتسب رواية «العصعص» بعداً ثقافياً للإشارة إلى السيطرة على جنسانية المرأة (womans sexuality) وإخضاعها. ويصبح سلوم إلى حد ما حامي النظام الثقافي، ومنتِج خطابه الثقافي، ذلك النظام الذي ينظم المحرمات النفس – جنسية (psychosexual)، ويعيد انتظامها في العقد الاجتماعي: «فقد أصبحت فطوم بالنسبة له هي ـ العصعص ـ الذي يحلم أن يقصه!» (١٨٥). ويتم تعزيز ارتباط سلوم بجارته فطوم من خلال تردد والده في التدخل في الشؤون العائلية لعائلة فرزانة. ويقوم سلوم بما عجز عنه والده، فيحاول السيطرة على رغبة فطوم الجنسية، من خلال إلزامها أولاً بخطاب الحجاب التقليدي، ويحذرها: «مرة ثانية إذا جئت بيتنا تستري» (١٩٥). ثم ينتقل للعنف الجسدي. فعندما فاجأها تتبادل الدعابات الماجنة مع أحد الشبان، اعتصر الطماطم التي اشترتها على رأسها ووجهها.

وفي مشهد أكثر عنفاً وقسوة، «صادها في سكة بيت اللهو تلعب «الحجلة» مع رفيقتها - أم المناخر - شاتها، أوقعها على الأرض. برك على ذراعيها. شد «الربازة» الثخينة من يدها، بسط كفيها. وصار يدقهما بالزبارة بكل ما أوتي من قوة الغيظ والكراهية . . .» (٢٠٥). ويمثل المشهد الذي قطع فيه خصلة شعرها خصياً مجازياً لفطوم. كما أن هذا المشهد يمثل مرحلةً في حياة سلوم أصبح فيها متمثلاً لمبادئ السيطرة والتحكم الذكورية.

وهذه المرحلة في حياة سلوم ليست حادثة، بل تمثل للتراجع الذي حصل في الكويت في تسعينيات القرن العشرين عندما أثرت الأصولية على الفقه، فارضةً سلسلة من القيود على النساء. فقد كانت هناك محاولات للحد من حرية تنقل النساء، وإعادة النظر في العزل بين الجنسين في الأماكن العامة، كالجامعات. وتشير المغني إلى أن «مفهوم الرقابة، الذي يعني الإشراف على سلوك الأفراد في المجتمع» كان إستراتيجية هامة للإسلاميين في فرض المبادئ الدينية، لذا تم تعزيز مبدأ الرقابة[١٨]. وتقدم الحادثة الشهيرة التي حدثت عام ١٩٩٩ حين ألقي القبض على ١٥٠ امرأة بينما كن يغادرن حفلات مختلطة مثالاً للتجسس على الحياة الخاصة للنساء».[١٩] وتعطي المغني كذلك مثالاً لشابة كويتية هاجمها متطرفون إسلاميون لأنها كانت مع صديق لها. وكلا هذين المثالين يذكران بممارسات سلوم في الرقابة على فطوم، والحد من حركتها، حتى «أصبحت تتجنب الخروج». وبعبارة أخرى، استطاع ترويضها.

يقدم نص ليلى العثمان نماذج للقراءة يصبح المعنى فيها ظاهراً في السرد. فهي تستخدم الفكاهة والسخرية كإستراتيجيات لتحدي الظلم، غير أنها لايمكن تصنيفها ككاتبة نسوية راديكالية أو مناضلة. فهي لاتشجع التغيير الراديكالي لوضع المرأة في الكويت، ورواية العصعص مثيرة بشكل خفي حين تكتشف العنصر الشخصي داخل السياق الاجتماعي-السياسي. وهذا الصوت المعتدل في رواية المشهد الإنساني للخليج تشاركها فيه رجاء عالم التي تكتب فضاء آخر في المملكة العربية السعودية. وبينما تشترك الكاتبتان في انتهاج التكتيك السردي الحذر باستخدام الطرق غير المباشرة والإشارة نظراً للظروف الاجتماعية. فإن نصيهما يبدوان مختلفين بصورة مثيرة. فلغة رجاء عالم وأسلوبها في رواية «خاتم»[٢٠] (٢٠٠١) يمنحان نصاً غير مباشر يستعصي على الفهم أحياناً.

رجاء عالم: الشخصي ثقافي

تشبه رواية رجاء عالم «خاتم» نصوصها الأخرى من القصص القصيرة والمسرحيات وذلك كونها تخلق جواً سردياً غامضاً. وقد روي عن رجاء عالم قولها: «لايهمني إذا كان الناس لايستطيعون فهمي».[٢١] وتخلق رجاء عالم فضاءً رمزياً يتقاطع فيه إقليم الخليج الجغرافي بالخلجان النفسية، والاجتماعية، والثقافية التي تعيشها شخصياتها. ويصور سردها عادة شخصيات معقدة لتعكس واقعاً معقداً. تقول رجاء عالم: «عندما أرسم شخصيات معقدة، فإني في الحقيقة أصور واقعاً معقداً. فالناس لايريدون رؤية أنفسهم على أنهم معقدون. فيتملكهم الخوف من أن يمعنوا النظر في شخصياتي فيكتشفوا أنفسهم».[٢٢] فرجاء عالم، كما هي ليلى العثمان، تسرد رؤيتها الخاصة للخليج كفضاء من التابوهات والمحرمات. وبينما تبرز رواية «خاتم» مسائل اجتماعية وفنية، فإنها وبشكل رئيسي تعيد سرد قصة قديمة: كيف يصبح الأفراد أتباعاً مجندرة (gendered subjects).

خاتم سادس أطفال نسيب وسكينة بعد خمس بنات. وقد توفي كل التوائم الذكور لهؤلاء البنات الخمس بعد ولادتهم. ويبقى جنس خاتم غامضاً إلى نهاية السرد. فقد تمت تنشئتها كبنت، غير أنها تعامل كصبي. فعندما أخذها والدها للمسجد، لبست لباس الأولاد، وحين درست دخلت عالم النساء بحرية. ويظن جميع أفراد العائلة أنها بنت، ويعتقدون أنها تعامل كصبي لتعويض الأب عن رغبته في وريث ذكر.

وخلال طفولتها، نشأت علاقة بين خاتم وهلال، وهو صبي أسود. وقد طوّرا مع بعضهما طريقة حساسة لفهم الأشياء اعتماداً على أصواتها. وهما يؤمنان أن كل عنصر في العالم يحتوي في داخله على أغنية. ولاحقاً في مرحلة المراهقة، فإنها تصبح قريبة من ابن أبيها بالتبني، سند. ومعه تستمر في البحث عن الأصوات والموسيقى خلال الطبول. ويختار سند العمل كصائغ. ويطور علاقة غامضة مع الأحجار الكريمة. وتكتشف خاتم عالماً آخر: عالم المهمشين: المجرمين والمومسات، فتتعلم عزف العود على يد زرياب، الموسيقية-المومس.

وتعطي العلاقة الغامضة والشهوانية إلى حد ما مع زرياب الشعور بأنها علاقة مثلية. ومن الواضح أن خاتم تعيش تجربة صراع هوية جنسية، ليس فقط في علاقتها بزرياب، ولكن أيضاً مع هلال، وهذا الأخير يحافظ على شعور قوي بتملك خاتم. ويختلط العنف واللذة في تأرجحه بين الرغبة والاشمئزاز. وحين تندلع الحرب في مكة تتمسك خاتم بأنوثتها. وخوفاً

من القبض عليها وقتلها، يقوم والداها بحرق كل ملابسها الذكورية. وبنهاية السرد، يكشف الجنود عن جنس خاتم: فهو ذكر. ويقتل خاتم تحت أنظار النساء المرعوبات.

إن سرد السعودية مغامرة خطرة. فهذا الفضاء من الخليج، الذي يحوي أقدس البقاع الإسلامية، يحرك مشاعر وخطابات معينة. فيتم احتواء الإنتاج النصي داخل البلاغة المحافظة التي لاتفرض نفسها فقط، بل تصبح متوقعة في العالمين العربي والإسلامي.[٢٣] وتبقى رجاء عالم مخلصة لروح المكان، بينما تسرد قصة خاتم في مكة. ويكتنف سردها حالة غموض منتشرة يوازي قداسة مكة. وتتمكن خاتم، حين تلبس لبس الذكور، من اختراق الدائرة الدينية الذكورية المحجوبة عن النساء. وبينما يتم تخطي حجب الجنوسة (الجندر)، فإن الحجب الدينية تبقى صامدة. وتتوقف خاتم في فضاء الكعبة المقدس لتعلن الشك حول جنسها وهويتها الجنسية. وعندما سمعت الأذان أخذتها الغشية: «صوت المؤذن الساحر يطلع من الرخام تحت قدميها، يصعد جسدها، ينتثر في وجنتيها من النور حولها» (٢٠٧-٢٠٨). وباقتباس القرآن تؤكد رجاء عالم على الخطاب الديني، المقترن بهذا الفضاء من الخليج، فعلى سبيل المثال يتم تبرير علاقة سند بالأحجار الكريمة بعدة آيات حول الأحجار.[٢٤]

ويظهر التزام رجاء عالم بالخطاب الديني المتصوف المفروض على فضاء السرد محاولةً لإثبات ذاتها كمؤلفة، أي مصدر الخطاب. وبينما تحاول تأسيس موقعها كمؤلفة، وتكافح لمراوغة الرقابة، فتبرز الرقابة الذاتية لتصبح مناورات تكتيكية للتفاوض حول النماذج الثقافية والإنتاج النصي. فتأتي النتيجة على شكل مجموعة سرديات غامضة ومربكة إلى درجة كبيرة.

بيد أنه من الممكن اعتبار رواية «خاتم» أسهل نص لرجاء عالم، وخصوصاً عند مقارنتها، مثلاً، بمجموعة القصص القصيرة الغامضة تحت عنوان «نهر الحيوان»[٢٥] (١٩٩٤). ومع أن الكاتبة تتحكم بصوت الكتابة خلف نماذج غير تقليدية، فإن قراء رواية «خاتم» يمتلكون مساحة لإيجاد معنى للنص، حيث يبدو استخدامها للرموز غامضاً حين تحيل معاني تلك الرموز أو تشوهها، فلا يدل الرمز على معناه المتوقع، حيث يتم إفراغه من محتواه النمطي. تقول رجاء عالم: «لا أترك المجال لقارئي للاعتقاد أني استخدم الجمل، مثلاً، رمزاً للصبر، بل استخدم الجمل في سياقات مختلفة لكسر نمطية الترميز».[٢٦] وفي هذا السياق التجديدي المقاوم للمطابقة، تحطم رجاء عالم التمثيل التقليدي للسعودية.

ولا تناقش رواية «خاتم»، على سبيل المثال، الخطاب المردد حول معاناة النساء السعوديات، أو تغريبهن عن مواقع القوة. ويصبح نصها في هذا المنظور سرداً معاكساً للغريب (exotic). وتهدم رجاء السرد المنمط لعالم المرأة الشرقية المحجبة، المختبئة في الحريم، بانتظار التحرير القادم من عين القارئ المتمتعة بهذا المشهد الجنسي.[٢٧] لكنها، بدلاً من ذلك، تثير القضية الأهم وهي الجندر والجنس. فتحديد الجنس ماهو إلا سبيل لتحديد توقعات معينة، وهو مايسمى الجندر. وتعيش خاتم أزمة هوية حين تولد ذكراً وتنشأ أنثى. ومع أنه يتوقع أن تكون ذكراً في «الطقوس الجادة أو الدينية»، فإنها تشارك في النشاطات النسائية اليومية، وخصوصاً البقاء في المنزل (٤٨). وطقوس خاتم الرسمية في التحول من الأنوثة للذكورة تتم كل جمعة، اليوم الديني في العالم الإسلامي، وتحممها والدتها في مشهد رمزي من التطهير وإعادة الولادة. فيتم تطهيرها كل جمعة من أنوثتها لتشارك الرجال نشاطاتهم الدينية.

ويتم تجسيد هذا التغيير من جنس لآخر عن طريق تبديل الملابس، حيث تدرك خاتم أهمية الملابس في تحديد الأدوار الجنسية. وعندما حاول سند أن يوقف بكاءها حذرها قائلاً: «هاااه، البكاء للحريم» (٥٥)، فتجيبه خاتم «وما أنا؟ أخلع هذا الثوب وأعود للصديرية والمحرمة والمدورة ثم يمكنني البكاء ماشئت» (٥٦). ومع أن سنداً يصدق أنها أنثى، فإنه يعتبرها ذكراً طالما تلبس ملابس الذكور. فارتداء لباس الجنس الآخر في رواية خاتم يعمل ليس فقط بمثابة خيال التحول الجنسي، بل كمجاز ثقافي. فمفهوم رجاء عالم للملابس في هذه الرواية يذكر برؤية فرجينيا وولف لدور الملابس في رواية أورلاندو (١٩٢٨). تقول وولف: «الملابس تشكل قلوبنا، وعقولنا، وألسنتنا للتطابق معها».[٢٨] وبعبارة أخرى، فإن القوة الذكورية، حين يتم مقارنتها بالخضوع الأنثوي، ماهي إلا أقنعة. فتهدم رجاء عالم الخطاب المحافظ المرتكز على الهرمية حين تشير إلى أن المنطقة العازلة بين الرجال والنساء فيما يتعلق بالتمثيل الثقافي، ماهي إلى قطعة «شيفون»، أو كما قالت ساندرا جلبرت «ملابس تكسو عقولنا».[٢٩]

فإبراز قضية الجندر والجنس طريقة خفية لسرد المجتمع الذكوري السعودي، مما يتيح لرجاء عالم هدم الاعتقادات السائدة أن للجنس قيمة تنبؤية، دون الحاجة لتقديم خطابات نسوية مباشرة. فقضية خاتم التي تستطيع التنقل بسهولة بين الأدوار الذكورية والأنثوية تظهر مغالطة بناء الجندر

على الجنس، فالمسألة مجرد تصنيف. فخاتم، الصبي، يدعى بنتاً حين ولد. وبناءً على ذلك، يكتسب/تكتسب سلوكاً أنثوياً بناءً على التصنيف، وليس على جنسه/جنسها. وبعد إثبات أن الجندر يسبق الجنس،[٣٠] تمضي رجاء عالم لتثبت إمكانية «مرونة الجندر» كما أشارت كيت بورنستاين. فتأرجح خاتم بين الذكورة والأنوثة ليس مجرد أزمة هوية جنسية: «كان شعور خاتم ملتبساً تجاه مايحدث لها، لاتعرف أتحتج متخذةً موقفاً نحو الذكورة أم الأنوثة، أم تستسلم أكثر لنعمة الوجودين بين الذكور والإناث» (٥٨). وتشرح بورنستاين هذا النوع من الإرباك والغموض الجنسي بأنه خطاب مقاومة، ورفض للتصنيف الثقافي داخل أي فئة جندرية.[٣١]

إن أهداف رجاء العالم الرئيسية في رواية خاتم هي كتابة السعودية رغم مقاومتها لذلك، بل ومن خلال هذه المقاومة والتأثير. لذا فلدى محيط الرواية نفس المرونة المتاحة للجندر، فيكتشف السرد جغرافية الداخل، في محاولة رسم خريطة لتجويفات النفس المظلمة. وترتبط رموز الانتهاك بعوامل أو أدوات مكانية، فالباب في رواية خاتم يمنحنا مثالاً توضيحياً لخيالات القيود والتحرير. ويفتتح السرد بوصف لمنزل نسيب، حيث ولدت خاتم ونشأت. ويعلن الراوي: «حكاية البيت انطلقت ربما من باب، قام في زمن متأخر بآخر الدهليز، لم يكن الباب موجوداً في جسد البيت الأصلي، لكنه ظل موصداً بلا مفتاح لزمن، حتى شمله النسيان فانفتح دون أن يعتني بانفتاحه أحد» (٧).

ومن خلال هذا الباب المنسي بدأت خاتم اكتشافها للعالم بصحبة هلال، الصبي الأسود. وعن طريق تفحص الأشياء، والمخلوقات الحية حولهما، استطاع الطفلان الوصول لعالم أحاسيس الأجسام. وما المشهد الذي كشف فيه هلال عن بطنه، وسأل خاتم أن تصب الماء في فتحة سرته، إلا اكتشاف رمزي للجنس. ويشير هلال لسرته قائلاً: «هذا باب، أول باب».(٣٧) وبينما يتحول الجسد إلى مساحة من الخيال، يكتسب الباب معاني «الرغبات، والإغراءات: إغراء فتح معاني الوجود العميقة، والرغبة في قهر الأشياء الصامدة».[٣٢]

إن الرغبة في الاكتشاف، وإغراء التخطي مرتبطة بشكل واضح بباب منزل خاتم. فبعد انكشاف لعبتهما الاكتشافية تم الفصل بين الطفلين. ويصبح الباب وهو مقفل رمز للتابو والمحرم: «صار عمر الباب شهراً، شهرين، باب يتعلم المشي في الدهليز الذي أخذ يتمدد ويشهق سقفه في الضوء الشحيح، ضوء يخنق كل شوق يقيم حول أمل ظهور مفتاح» (٣٩). وخلف جانبي الباب تقف خاتم المترددة، وهلال الشجاع، بينما يحذر الباب قائلاً: «كل عبور هو فعل تدنيس، يوجب العقوبة والنبذ والطرد والإقصاء» (٤٠). وتهتم رواية رجاء عالم تحديداً بطقس العبور هذا: عبور من الذكورة للأنوثة، من طبقة لأخرى، وعبور من الرغبة للإبداع.

وكان التفريق بين خاتم وهلال مؤكداً لتنكرها الأنثوي، ولكنه أيضاً محافظة على الهرمية الاجتماعية، فلا يستطيع هلال الأسود اللعب مع ابنة سيده. ولاحقاً عندما سمح لخاتم بالتحرك بشكل أكثر حرية بملابس الرجال، فإن أول شيء عملته هو انتهاكها لنظام التصنيف الاجتماعي، فاكتشفت العالم السفلي لمكة: عالم الفقراء والمهمشين. وكانت أول زيارة لها لمنطقة «الأبالسة» (٦٧) مفروضة من قبل هلال الذي أجبرها على تتبعه في عالم شبيه بجهنم، وعرفها على جماعة حشاشين، وعلى آخرين يبيعون أطفالهم من الفقر، وعلى جماعة شحاذين، وأخيراً عرفها على بيت الدعارة.

وفي بيت الدعارة، الكامن في قعر هذا الجحيم، تكمل خاتم عبورها للإبداع الفني. ويقع بيت الدعارة في فضاء رمزي تكتسب فيه الأحداث رنيناً رمزياً. وترمز اللغة المحشوة شهوة في وصف المكان لخيالات خاتم العميقة. وللوصول لهذا المكان المجسد للمحرمات الأخلاقية والجنسية، ينبغي على خاتم النزول في منحدر، وفي قاع هذا الجرف يقع بيت نوافذه مفتوحة طوال اليوم، و«لكأن شرط الدخول الكشف، من يحضر لايتخفى ولا يتنصل من المحظور» (٨١). وتكتشف خاتم جانبها الفني في هذا الفضاء المفتوح. ويناقش سرد رجاء عالم للخليج مسألة الإبداع أيضاً، والرسالة هنا واضحة: لايمكن للفن أن يزدهر إلا في جو يخلو من التحريمات.

غير أن السرد لايبرز مسألة إقصاء النساء من دائرة الإبداع. وترفض رجاء عالم مرة أخرى الوقوع في الخطاب النسوي الذي يركز على المرأة كضحية. فلو كان هناك ضحية، فإنها حتماً الفن نفسه. وتدخل خاتم عالم الفن الحر هذا كأنثى متنكرة في ملابس رجل. وفي هذا الفضاء أيضاً يعيش خاتم تجربته الجنسية مع زرياب، الموسيقية-المومس، وهي تجربة تهيئ له المرور للذكورية. في حين تظنه بقية النساء في بيت الدعارة فتاة. وتقدم رجاء عالم صورة مشوشة عمداً، فعلى المستوى السطحي تناقش مسألة تنكر النساء في ملابس رجال للحصول على صوت فني، وعلى مستوى أعمق، تهدد هذه الصورة بحقيقة أن خاتماً ذكر يتنكر في زي امرأة لأجل الإبداع. ومسألة الجندر والجنس مرتبطة هذه المرة بالفن والإبداع. ويبدو أن موقف رجاء

عالم هنا يشبه موقف هيلين شكسوس، التي تقول: «لايمكن حصول الابتكار، سواء كان فلسفياً أو شعرياً، دون أن يكون للذات المبتكرة كمية وافرة من الآخر».[٣٣] وتقصد شكسوس بـ«الآخر» الجنس الآخر، أو الطبقة الأخرى، أو العرق الآخر. لذا كان ابتكار خاتم الموسيقي متحققاً فقط في العالم الآخر ـ عالم الذكورة/الأنوثة وعالم المهمشين اجتماعياً.

ورغم أن رجاء عالم تسرد فضاء الخليج بأسلوب معقد يعلوه الغموض والخفاء، فإن سردها هذا يقتسم إستراتيجيات التخفي الموجودة في قصة ليلى العثمان العائلية المبسطة، فكلا السردين يدلان، ويشيران، ويزيلان الحجب، ويتخفيان، بينما يمارسان نماذج من خطابات التأثير. فلدى روايتي «خاتم»، و«العصعص» طبيعة إعادة الكتابة على الرقاق القديمة، وذلك بمحو النصوص السابقة وإضافة أخرى جديدة. وفي هذين السردين فإن مفهوم الرقاق موجود من خلال توافر مستويين مختلفين من المعنى، الأول يخفي (أو يطمس) الثاني. ويعرف جلبرت وغوبار هذا النوع من كتابة الرقاق بأنها «الأعمال التي يخفي بناؤها الظاهري مستويات من المعنى أعمق، وأصعب وصولاً، وأقل قبولاً اجتماعياً».[٣٤] وتعمل روايتي رجاء عالم وليلى العثمان من خلال التماهي والمخالفة لهذه الخطابات الاجتماعية والثقافية الرسمية على أقصاء هذه الخطابات وإلغائها.

ولأن الفضاء ذاته يخلق الخطاب، فإن انشغال الكاتبتين بالعالم الذي يرويانه مرتبط بشكل عميق بالفضاء الذي إليه تنتميان، وفيه تعيشان. فمجتمع الكويت المحافظ، والفضاء المقدس في السعودية يولدان إستراتيجيات سردية تتجاوز الرقابة وتمنح أكثر من تفسير. وهذه الإستراتيجيات لاتنطبق على منطقة أخرى في الخليج، كالعراق مثلاً، حيث يختلف سرد روائية مثل هدية حسين المعنون بنت الخان»[٣٥] (٢٠٠١)[٣٦]، فتسرد الرواية العراق، مبرزة فضاء اعتراف، وليس إخفاء.

هدية حسين: الشخصي تاريخي

«بنت الخان» سرد للذاكرة يتقاطع فيه الخاص والعام، في محاولة لإعادة بناء هوية مشتتة، ووطن محطم جراء توالي الحروب. وتجري أحداث الرواية في العراق خلال الحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج الثانية، فاتحةً سرداً ينتشر فيه جو الألم والرعب. وتختلط مآسي الراوي الشخصية بالمآسي التاريخية للوطن، تاركةً سرداً أشبه بالتأبين ـ فضاءً نصياً من حزن وأسى.

ويفتح السرد بأم محاسن على فراش الموت، تبث أسرار العائلة، التي أخفتها بحرص شديد طوال حياتها. وتدخل محاسن الراوية–البطلة عالم أسرار أمها لأول مرة، وتتعرف على طفولة أمها المؤلمة مع عم قاسٍ، وزواجها في سن الثانية عشرة من كهل، ووفاة زوجها الأول، وزواجها الثاني من والد محاسن، وانهيار ذلك الزواج جراء خيانة والدها. وتدخل محاسن بعد وفاة أمها في عزلة يعززها اندلاع الحرب العراقية الإيرانية. وتنتهي علاقتها بجارها خالد حين يلقى حتفه في ساحة المعركة.

وتنكفئ محاسن وحيدةً ومكتئبةً على صندوق تركته لها أمها. ويحوي الصندوق صوراً لأفراد من العائلة ماتوا. وتحاول محاسن إعادة الحياة لهؤلاء الأشخاص عن طريق إعادة نبش قصصهم، بينما تشتعل الحرب في الخارج، لتزيد من صور الموتى في صندوق محاسن المخصص للذكريات والآثار. وتستمر الراوية في وصفها لويلات الحرب، بينما تمضي في نبش ماضيها. وتتمادى محاسن شيئاً فشيئاً في الجنون في صحبة الأموات. وتظهر في المشهد الأخير وهي تحاول إنقاذ صندوقها من ركام بيتها الذي أصابته قذيفة.

إن رمزية الصندوق المملوء أوراقاً وصوراً، وذكريات، يتطور كالرواية ذاتها، حين يظهر بشكل استعادة تاريخية لتفاصيل حياة العائلة والمجتمع. وبشكل مجازي يلتقي الفضح والاعتراف من خلال جنون الراوية، ليقدمان لنا ملحمة لاتتأتى في أزمنة الكبت.

إذا كان الفضاء يجلب الصمت في سردي ليلي العثمان ورجاء عالم، فإنه يحفز الكلام في رواية هدية حسين. وتشترك رواية «بنت الخان» المكتوبة بأسلوب اعترافي مع عدة سرديات أخرى تحاول قلب أو إعادة كتابة الحبكة التاريخية للحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج الثانية[٣٧]. وتهدف هذه النصوص إلى تطهير الذاكرة من خلال إعطاء صوت لقصص الحرب التي أخمدت. وحين توضع الروايات التي كتبت خلال الحرب العراقية الإيرانية بجانب الروايات الأخرى التي عالجت موضوع الحرب، تبدو تلك الروايات مضللة وقليلة المصداقية. إن الاحتفال الشوفوني[٣٨] بالحرب كواجب وطني لحماية الوطن يختفي تماماً من السرديات الحديثة. فالخطابات «التمجيدية والبطولية، التي استحدثها وحافظ عليها الآباء الجدد» تختفي خلف سرديات جديدة تدين الحرب وصانعيها.[٣٩] وتتساءل الراوية: «متى ستنتهي

هذه الحرب. ويصبح السؤال نكتة... العالم مشغول، لايستطيع متابعة حرب تدوم سنين. لا أحد، عدا أنفسنا، نحن الذين احترقنا بنار الحرب، يمكن أن يسم حياته ويقلق بشأن بلد شبيه بالصحراء، دفن الحضارة، بينما يضع رؤساؤه العربة أمام الحصان. لذلك يسمي العالم حربنا «الحرب المنسية» (٩٠). وتقدم رواية «بنت الخان» عالم رعب وخوف، بينما توصف الحرب ذاتها بأنها «مومس تلعب دورها بكل جدارة، تمحي سنين من حياتنا، وتحرقها. وتسرق أحلامنا» (٧٤). وتصحح الرواية مغالطات تاريخية وفقدان الذاكرة، كما أنها تعيد ذاكرة الحرب كشاهد ضد الصمت، فتصبح كتابة الحرب كسراً للصمت.

وما كتابة الحرب من خلال الذاكرة إلا وسيلة لإعادة خلق مباشرتها. فمشروع هدية حسين لرواية الحرب بعد ثلاث عشرة سنة من نهايتها يدل على أن الحرب لاتكتب لتنسى، بل لتبقى في الذاكرة. ويصبح أي وقت مناسباً لإعادة تصوير الحرب في التاريخ، ومقاومة «فساد الذاكرة».[٤٠] فالذاكرة، كما تقول الراوية، «تبقى حية وحذرة لتروي قصة الجندي الذي خاب أمله، والمحطم الغاضب، الذي هرب من مآسي الجبهة على قدمين مصابتين، ويمر على شاحنات محروقة، وجثث تأكسدت وتحللت، تتبعه كلاب جائعة . . .» (١٧٦). وتستمر الراوية في استدعاء صور حية من الجبهة، لإعادة خلق الجو المباشر لحالة الحرب. ومن خلال سؤال يتم طرحه في جو الرعب المخيف والموت، يدرك القارئ أن الحرب الموصوفة هي حرب الخليج الثانية: «هل كانت حرب الخليج الثانية ضرورية؟» (١٧٦). وهذا الإرباك المقصود يصور تاريخاً متواصلاً من المعاناة، أو كما أشارت فريال غزول «كابوس تاريخي ومسلسل رعب».[٤١]

غير أن غالب الحرب يستجلب في الجبهة المنزلية، من خلال إبراز عذاب الأمهات الثكالى، والأرامل، واليتامى. وتعيش محاسن مرارة ألم انتظار واحد منهم، دون أن تعلم إن كانت ستراه حياً أم ميتاً. وفي المشهد الذي زارت فيه حديقة حيوان الزوراء، يبرز حدث هام في بيان أثر الحرب على الحياة المدنية. فالحديقة الخالية المهجورة تعيد تمثيل وطن يتحول إلى يباب. وعندما توقفت محاسن أمام أقفاص الحيوانات، تقاطعت وعلى شكل مفارقة فكرة الحياة المنزلية بخطاب الدولة الترويضي، فيبدو الأسد «ضامراً وحزيناً» كما لو كان «حيواناً أليفاً» (١٥٤). فتمثل الحيوانات المحجوزة شعباً مروضاً. يقول حارس الحديقة «أظن الرفاق سرقوا هيبة الأسد ليستأسدوا علينا نحن الأرانب» (١٥١). ويضع هذا التذكر الخاص داخل السياسي في سياق تاريخي. فبتحويل الحرب لحدث عائلي، تصل هدية حسين بين الخاص والعام. فحينما تدخل الحرب، كحدث تاريخي، عالم الخاص، يصبح الخاص بدوره تاريخياً.

وتعمل العلاقة بين الأم والابنة، والتي تحتل مساحة واسعة من السرد، كحبل سري يصل الذات بالتاريخ. وتفتح الرواية بتقديم الراوية لأمها المتوفاة: «حتى بعد موتها، اخترعت طرقاً غريبة للعودة للحياة عن طريق قصصها التي حفرتها في كرسي الذاكرة» (٥)، وتختم بجندي مقتول، وهي تصرخ: «أمي». وهذا الحدث الدائري يمثل الرابط الدائم بين الذاكرة الشخصية، والذاكرة الجماعية، فالأم رمز للجذور المتأصلة ليس فقط للقرابة، بل للهوية، والتاريخ، والأرض. وفي الحقيقة، فإن علاقة الأم-الابنة تتقابلان بشكل رمزي مع علاقة الابنة-الوطن الأم. ويؤسس عنوان الرواية هذه العلاقة حين تدعى محاسن «بنت الخان»، ويصبح الوطن أماً بديلة تحمل كل معاني الهوية والانتماء.

لا ترث محاسن إلا الأسى سواء من أمها أو وطنها[٤٢]، إذ تعترف: «تركت أمي لي أحزانها» (١١٩). وكذلك فوطنها لايقدم إلا الموت والاكتئاب: «نقف عاجزين أمام أحزان الوطن» (١٧٤). وتتراكم الأحزان التي ورثتها محاسن من أمها في صندوق، من صور لأقرباء ميتين، ليوميات أمها، لبعض الوثائق القديمة. ودمجت الذكريات الخاصة بالتاريخية بشكل متعمد. فحين فتحت محاسن الصندوق للمرة الأولى، واجهت ذكرى والدها. وفي صفحة من يومياته يصف حادثة مريعة من «المعارك الشمالية ضد مصطفى البرزاني» (٤٣)، في ترحيل للسرد داخل تاريخ العراق الدموي. وتظهر حادثة أخرى تظهر محاسن تنظر لبعض صورها حين كانت طفلة، وتتذكر سنوات الدراسة، ويبرز السؤال عن أصدقائها القدامى ليضع ذاكرتها الخاصة داخل الذاكرة السياسية للعراق: «أين أصدقاء طفولتي الآن؟ (...) من منهم تحول إلى جلاد في المعتقلات، ومن منهم أصبح من ضحاياه؟ (١٢٢). ويبدو الصندوق استمراراً تاريخياً بين الأم والابنة، وبين الأبنة والوطن. وكما تمت مقابلة الأم بالوطن، فإن الصندوق أيضاً يتوازى مع تاريخ العراق: «لقد أصبح الوطن صندوقاً كبيراً» (١٧٥). وأصبح صندوق محاسن الذي تدفن فيه الصور مثالاً لوطن على شكل تابوت يبتلع آلاف الجنود، وقفصاً لترويض من بقي من الشعب على قيد الحياة.

ورغم المحاولات المتكررة لقطع علاقتها المرَضيّة بالصندوق، فإن محاسن تبقى معتمدةً على ذكرياتها:

«أجدني أستسلم للإغراءات السرية التي تجذبني إليه». (٥٧) وهذه العودة المتكررة للصندوق هي نوع من «تكرار إصلاح الذاكرة».[٤٣] فتعلق محاسن بصندوقها هو محاولة للاحتفاظ بالذاكرة، فلا ابنة لديها تروي لها العائلة/الوطن القصة/التاريخ، تقول محاسن «لا أطفال لدي، كيف يمكن لامرأة لم تتزوج ولم يمسها رجل أن تنجب أطفالاً؟»(٤٨). وتتعلق محاسن بحلم تبني رنا، ابنة جارتها، ولكن حلمها هذا يتحطم حين تنتقل رنا وأمها لبلدة أخرى. وتنضم صورة رنا لصور الأموات الذين يسكنون صندوق محاسن: فمدرسة الابنة قصفت أثناء حرب الخليج الثانية. وبموت رنا، تفقد محاسن أي أمل في الأمومة. غير أن القراء يصبحون أبناء بديلين. لذلك فليس غريباً أن يخرج القراء من الرواية بإحساس عميق بالحزن، فكذلك الراوية/الكاتبة تورث للقراء أحزان العراق.

خاتمة

طبعت ليلى العثمان، ورجاء عالم، وهدية حسين الشخصي في عالم العام، فمن فضاء البيت الخاص، أبرزن قضايا مثل الجندر، والطبقة، والتاريخ، والأمة. وتبنت كل كاتبة أسلوباً سردياً، وإستراتيجيات نصية تناسب خلفيتها الثقافية. فاختارت ليلى العثمان الفكاهة كأسلوب وتكتيك لهدم المثل الذكورية للمجتمع الكويتي. وحولت رجاء عالم سردها إلى فضاء غامض لهدم صور نمطية، وتقديم صورة مغايرة عن السعودية. وطبعت هدية حسين نصها بصور الحزن المنتشرة التي تعكس معاناة بلد تعاقبت عليه الحروب. فالجمع بين الشخصي والعام نقد للاستبداد والرؤى الأحادية، فكتابة الخاص إنطاق للمصمت والمحرم. وربط الخاص بالسياسي، والثقافي، والتاريخي يعني المشاركة في المجال العام، حتى ولو بأسلوب روائي، حيث توحي الكتابة بطقوس الكشف، والحوار، والارتباط.

(١) هذه ترجمة كاملة للبحث الموسوم بـ
Women Narrating the Gulf: A Gulf of Their Own. Author: Driss, Hager Ben. Source: Journal of Arabic Literature, Volume 36, Number 2, 2005, pp. 152-171(20).

2- Edward Said, The World, the Text, and the Critic (London: Faber and Faber, 1984).

3- Peter Stallybrass and Allon White, Politics and Poetics of Transgression (London: Methuen, 1986), p. 194.

4- Simone de Beauvoir, The Second Sex (1949: London: Pan Books Ltd., 1988).

(٥) العصعص (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٢).

(٦) بدأت ليلى عثمان بنشر القصص القصيرة عام ١٩٧٦م، ولديها ثماني مجموعات قصص قصيرة. لمزيد من المعلومات حول سيرة ليلى العثمان يمكن مراجعة: ليلى محمد صالح، أدباء وأديبات الكويت (الكويت: رابطة الأدباء في الكويت، ١٩٩٦) ١٨٧-١٩٢.

(٧). تمت العودة للرواية لإعادة اقتباس النصوص من النص الأصلي، وليس إعادة ترجمة (المترجم).

8- Eco, Umberto, The Role of the Reader (Bloomington: Indiana UP, 1994), p. 65.

9- Eco, Umberto, "The Frames of Comic 'Freedom'" In Thnomas A. Sebeok, ed. Carnival! (Berlin: Moutons Publishers, 1984), p. 3.

10- Ibid., p. 8.

11- "The Frames of Comic 'Freedom'" p. 7.

12- Haya Al-Mughni, Women in Kuwait: The Politics of Gender (London: Saqi Books, 2001), p. 84.

13- Ibid., p. 64.

(١٤) أخذ النص العربي من دستور دولة الكويت، المادة التاسعة. (المترجم)

15- Jacques Derrida, "Limited Inc.. abc . . ." (Glyph 2, 1978): 162-264 (p. 209).

16- Al-Mughni, p. 65.

17- The Second Sex, p. 653.

(١٨) واجهت ليلى العثمان وعالية شعيب عام ١٩٩٩ تهماً باستخدام لغة فاضحة، تتجاوز الأعراف السائدة، وانتهت المحاكمة بالتبرئة، ودفعتا غرامتين بسيطتين.

(١٩) تذكر هيا المغني أن «قبضت قوات الشرطة على أكثر من ١٥٠ سيدة بينما كن يغادرن حفلات مختلطة تحدث عادة في المنازل الخاصة، وتم توجيه تهمة الدعارة لهؤلاء السيدات، ووقعن تعهداً بالالتزام بالأخلاق قبل إطلاق سراحهن.» ص. ١٥٩.

(٢٠) خاتم (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١).

21- Quoted in Saddiqa Arabi, Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse (New York: Columbia UP, 1994), p. 113.

22- Ibid.

(٢٣) انظر عبدالله الغذامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤). يناقش الغذامي في مقدم الكتاب الأزمة الثقافية في السعودية، حيث إنها واقعة بين قوى تدفعها صوب الحداثة، وشعور عميق يجرها نحو المحافظة. ويختم بأن السعودية مقدر لها أن تبقى دائماً مجتمعاً محافظاً (ص ٦).

(٢٤) تقتبس رجاء عالم من سورة الأعراف قصة طلب موسى (عليه السلام) أن يرى الله، وحين تبدّى الله للجبل استحال تراباً، ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾﴾ (الأعراف: ١٤٣). وتستخدم رجاء عالم قصة الحجارة هذه التي تشربت نور الله، لتعليل تعلق سند بالأحجار الكريمة في سياق صوفي ذي أبعاد دينية.

(٢٥) نهر الحيوان (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤).

26- Arabi, p. 114.

(٢٧) تقدم مسك الغزال لحنان الشيخ مثالاً لهذا السرد الشرقي. ويصنفه محسن الموسوي ضمن السرديات التي تستعير بشكل كبير من الخطاب الاستشراقي.

(The Postcolonial Arabic Novel, Leiden: Brill, 2003, p. 232).

28-Virginia Woolf, Orlando (1928; London: Penguin Books, 2000), p. 188.

29-Sandra M. Gilbert, "Constumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature." In Writing and Sexual Difference, Ed. Elizabeth Abel (London: The Harvester Press, 1982).

(٣٠) انظر Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (London: Routledge, 1990).

تشير جوديث بتلر أن الجندر "يتشكل في المجتمع، لذا فهو ليس نتيجة للجنس، كما أنه ليس ثابتاً مثله. (ص ٦). انظر أيضاً كتاب (The Second Sex) لسيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir)، (لاتولد الأنثى امرأة، بل تصبح كذلك" (ص ٣٠١).

31- Kate Bornstein, Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us (NY: Routledge, 1994).

وتقترح بورنستاين مفهوم «مرونة الجندر» والتي تعرفها بأنها القدرة على اكتساب أنواع متعددة من الجنوسة بحرية ومعرفة، فمرونة الجندر لاتعترف بالحدود الفاصلة بين أنواع الجنوسة (ص ٥١-٥٢).

32- Gaston Bachelard, The Poetics of Space (Boston: Beacon Press, 1969), p. 222.

33- Helene Cixous, "Stories: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays" in Catherine Belsey and Jane Moore, eds, The Feminist Reader (London: Macmillan, 1989) p. 103.

34- Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination (London, 1979), p. 73.

(٣٥) تستخدم كلمة الخان هنا للدلالة على قطعة أرض بنيت عليها مجموعة من البيوت بشكل اعتباطي، لتصبح منطقة فقيرة يسكنها طبقات فقيرة.

(٣٦) نصوص الرواية المستخدمة هنا، ترجمة عن النص الإنجليزي الأصلي. (المترجم).

(٣٧) من الأمثلة الجيدة رواية «الصمت حين يلهو» لخولة الرومي (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٤)، و«كم بدت السماء قريبة» لبتول الخضيري (بيروت ٢٠٠٣).

٣٨- انظر محسن الموسوي، أدب الحرب القصصي في العراق (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧). والكتاب مجموعة من القصص القصيرة التي تناولت الحرب العراقية الإيرانية.

39- Al-Musawi, The Postcolonial Arabic Novel, p. 50.

(٤٠) تقترح مريام كوك (Miriam Cooke) وجهة نظر مغايرة، حيث ينبغي كتابة تجربة الحرب مباشرة، وإلا فإنها ستفقد قدراً كبيراً من أهميتها. انظر مقالتها.

"Arab Women and Arab Wars " in Fatma Muge Goeek and Shiba Balaghi, eds, Reconstructing Gender in the Middle East: Tradition, Identity and Power (NY: CUP, 1994), 144-166.

41- Ferial Ghazoul, "Iraqi Short Fiction: The Unhomely at Home and Abroad" (Journal of Arabic Literature, Vol. XXXV. No. 1, 2004), p. 1.

(٤٢) يتماهى جو الحزن العام في السرد مع تراث الحزن الثقافي في العراق. كما أنه إعادة إنتاج للموروث الشيعي في الحزن على الحسين بن علي، الذي قتله بنو أمية، لذا فإنه من المهم معرفة أن محاسن شيعية.

43- Linda Hutcheon, The Politics of Postmodernism (London: Routledge, 1989), p. 162.

الرواية السيكولوجية في السعودية

نبيل سليمان*



مقدمة:

ربما بدا اليوم القولُ بالرواية السيكولوجية ترجيعاً لصدى قديم وباهت، بعد كل ما حققته التجربة الروائية العربية الحديثة؛ من تمثّل وتجاوز لما ورثته من سلفها العربي والغربي، ومنه إرث الرواية السيكولوجية. هل يكفي التذكير برواية نجيب محفوظ (السراب ـ ١٩٤٨)؟

إلا أن تواتر عدد من الروايات السيكولوجية في السعودية خلال سنوات معدودات، يخرج بالقول من الترجيع إلى الضرورة للنظر في تلك الروايات، وبالطبع، من بين احتمالات أخرى للنظر، وليس كاحتمال وحيد. وتذهب الإشارة هنا ـ بداية ـ إلى رواية «غازي القصيبي» (العصفورية)[١]، التي يُعالَج بطلها «بشار الغول» من الجنون في مصحة، ويصدح بـ (السمقصة) المنحوتة من الإسقاط والتقمص. كما تذهب الإشارة إلى لعب رواية «رجاء عالم» (حبّى)[٢] بشخصية حبّى، في التقمص وفي المسخ. غير أن البعد السيكولوجي في روايتي «القصيبي وعالم» سيغدو بعداً حاسماً ورئيساً في رواية «قماشة العليان» (أنثى العنكبوت)[٣]، وذلك عبر شخصية الأم في عصابها الذي يودي بها إلى مشفى الأمراض العصبية. وكذلك هي رواية «أمل الفاران» (روحها الموشومة به)[٤] عبر شخصية «وسمية» ولعب الحلم والتناسخ والقرين بها، وعبر تفسير الطبيبة النفسية «منال» لذلك وعلاجها لـ«وسمية». إلا أن ما نحسبه من تواضع المنجز الفني في روايتي «عليان والفاران» -وخاصة في رواية عليان- يدفعنا إلى تجاوزهما- دون إغفال دلالة تاريخ صدورهما ـ نحو روايتين آخريين ستكونان مدار البحث هنا، مع التشديد على «عدم اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي»[٥]. ومع التذكير بالتحليل النفسي النصي الذي يعنى بلاوعي النص، وليس بصاحبه[٦]، وببعض التجليات النقدية العربية لذلك، وهي التي كادت أن تنسى خلال العقدين الماضيين[٧].

جروم الذاكرة ـ تركي الحمد[٨].

يتصدر هذه الرواية مقتطف طويل من كتاب «بييرداكو» (الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث)، ثم يتصدر الكتاب الأول من الرواية- وقد جاءت في أربعة كتب ضمن مجلد واحد ـ ما هو ترجيع للقول العلمي بأوائل حروف الجملة (After the Bang) والذي يستخدم في الرجوع إلى الزمن المنقضي بعد الانفجار الهائل. فتصدير الكتاب الأول من الرواية (أطياف الماضي) يماثل بين الشرارة الأولى المجهولة في انفجار عظيم ـ حيث تذهب الإشارة إلى نشأة الكون ـ وبين خروج الحرف الأول. ومع افتتاح الكتاب الأول نقرأ السطور الأولى التي ستتكرر في نهاية الرواية، لتنعطف النهاية على البداية، ويتبيّن أن ما بينهما ـ الرواية ـ هو ما كتبته «لطيفة الأثلة» عن حياتها، حيث سيتقلب الزمن والفضاء في الكتاب الأول، بينما يغلب عليهما الانتظام الخطي المتصاعد في الكتب الآخرى.

وبإعادة تنظيم القراءة للكتاب الأول يبرز استرجاع «لطيفة» لنشأتها وطفولتها في القرية حتى بلغت السابعة عشرة وانتقلت إلى الرياض زوجةً لابن عمها «صالح»، مسكونة بقصص «أم دهيم» والخرافات ومحاولة شاب الاعتداء عليها، ولعبها مع ابن عمها «فالح» وتعلقها به... والأهم في هذه الحمولة النفسية هو الشهوة والقرف مما استرقت من أبويها، ومما ستسميه مسرحية الثور والبقرة. ولئن اختفت القرية وبات ذلك الماضي بعيداً، فالقرية بحسب «لطيفة» «لا تريد أن تتركنا وأسوأ ما في القرية لا يزال يعيش في أعماقنا ويحكم تصرفاتنا رغم كل ما تغير ويتغير». وإلى ذلك تسترجع «لطيفة» لحظة نفسية حاسمة أخرى هي (سنّ اليأس) حين بلغت الأربعين وبدأت الدورة الشهرية تتأخر عليها، كما بدأت تعاني الحكة، وتنقم على الرجال، وتتساءل: «لِمَ لا تكون سن الأربعين هي عنفوان الأنوثة». وحين ينصحها طبيب بمراجعة طبيب نفسي تحسبه من المهووسين بعلم النفس «هذا الذي أصبح تقليعة هذه الأيام أكثر من كونه علماً وطباً».

بينما تسترجع «لطيفة» من زمن القرية ـ حيث لا هو ولا التاريخ يعنيان شيئاً، بل هكذا كان الأمر وسيبقى حتى «يأتي ابن مريم ثم يُنفخ في الصور» ـ حتى سن الأربعين، تكون قد رسمت برازخ الفضاء الروائي، وارتسمت كشخصية روائية تحف بها أغلب الشخصيات الأخرى الثانوية والرئيسة. فـ(الرياض) قد باتت (رياضات) ولم تعد الرياض التي رأتها «لطيفة» أول مرة. وعبر هذا التحول يتناثر خلاف الملك سعود وولي عهده الأمير فيصل، و(الفضيحة) كما تحب أن تسمي حرب تحرير الكويت، وتكون الجارة «أم أكرم» قد علّمت «لطيفة» القراءة والكتابة، لتغدو في سن اليأس أو في عيد ميلادها الخمسين مثقفة بامتياز تستذكر لوحة (خلق آدم) لـ«مايكل أنجلو» التي أسرتها تحت قبة السستين في الفاتيكان، وترى نفسها في المرآة سَعلوة ولها رأس (مادوسا) الإغريقية، تسوق أشعار «السياب وأبي ماضي وأبي فراس والمتنبي وإلياس فرحات ونزار قباني و...» على نحو يذكرنا بالمتناصات التي حفلت بها رواية (العصفورية) لأولاء ولسواهم. ولكن شتّان ما بين لعبة

❖ روائي وناقد من سوريا.

التناص في (العصفورية) وبينها في (جروح الذاكرة) حيث بدت اللعبة متكلّفة تبهظ السرد وتنوء بها الشخصية الروائية: ومثل ذلك سيتوالى في الرواية في استعراض ثقافي عميم كما سنرى. ولعل العلة الفنية هنا وفيما سيلي في الرواية تقوم في ذلك السارد العليم الممسك برقبة الشخصية الروائية، ولا يكلف نفسه - أو هو غير قادر - على أن ينوع بعبارات وحيل تمرير علمه الغزير، فتراه يقول بصدد «لطيفة»: «وخاطرة تطوف برأسها على عجل» أو يقول: «وطافت فكرة غريبة في ذهنها» أو يقول: «وطافت أمها في خيالها» أو يقول: «وانتقل مؤشر بوصلة الذكريات إلى جهة أخرى»... وهذه العلة تتكرر مع شخصية الزوج «صالح» الذي صارت وظيفته منجم ذهب عندما بدأت (الطفرة)، وكان يقيم الولائم في بيته لتدبير الصفقات. فـ«صالح» مثقف أيضاً يروي شعر «علي بن الجهم وجرير»، ويرى الأيام عقارب وثعابين وكل حشرات وهوام (صندوق باندورا)، وقد كان يسافر كثيراً ويشرب كثيراً، لكنه تراجع عن ذلك مع بروز أزمة زوجته.

في الكتاب الثاني من الرواية (نبع الحميم) تبدأ الأزمة النفسية لـ«لطيفة» بالتفاقم، وجراء ذلك يبدأ العصف بأسرتها. فقد بات أي أمر أو أي شيء يثير أعصابها، وصارت تتطوح بين السهد والانفجار والبكاء والانفراد والنوم الطويل.. وحرمت على زوجها السهر والشرب في البدرون وهشمت مخزونه من المسكرات في واحدة من نوباتها. كما حضّت ابنها «خالداً» على التدين، وكان قد بدا في الكتاب الأول ذا لحية طويلة ورأس حليقة وطليقاً بعد سنتين من زواجه إثر تخرجه من الجامعة. وجاء في الكتاب الأول أيضاً أن «لطيفة» رأت «خالداً» آخر مرة في بيروت قبل هبوب عاصفة الصحراء، وسينجلي فيما بعد أن «لطيفة» كانت تتعالج في بيروت على يد الدكتور «سليم كزبرة» الذي قتل بعد توقيع اتفاقية الطائف بسنتين، وعلّم مريضته كتابة المذكرات اليومية لأنها «أفضل علاج لانفعالات النفس وحتى قاذوراتها المترسبة المتعفنة». وقد أدمنت «لطيفة» بعد بيروت كتابة المذكرات، وهي في راهن السرد تتنبه إلى أنها لا تعرف ما إن كان الدكتور «سليم» مسيحياً أم مسلماً، وقد كان لسنوات صديقها الوحيد. وكما يليق بالمريضة نفسياً، أحبت «لطيفة» طبيبها وحاولت مصارحته بحبها، لكن شيئاً في داخلها منعها.

مع تفاقم أزمة «لطيفة» يطّرد ظهورها وأسرتها كعلماء نفس، وعلى نحو يضاعف أذى تحوّل الشخصية الروائية إلى قناة للسارد العليم المطبق على خناقها. ولنشرْ بصراحة أكبر أو بفجاجة أكبر إلى الكاتب المتقمّص لهذا السارد. فـ«لطيفة» التي كانت في الكتاب الأول ترى نفسها في المرآة مهشمة وذاتها منقسمة إلى ذوات متنافرة، ستحرم على ابنتيها «مشاعل وبدرية» المجلات والروايات والمكالمات الهاتفية والأشرطة. وستجتاحها لذة طاغية وهي ترى ألسنة اللهب تلتهم كتب «فرويد» ودواوين الشعراء وألف ليلة وليلة ورواية (أولاد حارتنا).. وبعد هذه الحالة من استعار مشاعرها الدينية تمضي إلى نبذ الصلاة والقراءة، وتجلس ساهمة «كأنها ممثل عالم الأموات في عالم الأحياء» ثم تفكر في الدراسة لعلها تحصل على الشهادة الجامعية التي طالما تمنّتها، وتخرج إلى السوق بكثرة وابتذال معطّرةً بالعطور الرخيصة فيضربها «صالح» لأول مرة، لكنه يلوم نفسه ويصطحبها في رحلات خارجية، لتعود من كل رحلة في حالة أسوأ، وتروي لزوجها استيهاماتها الجنسية من اغتصاب شاب فرنسي لها إلى تخيّل ملاك يأتيها. وهنا تضيق الرواية بما يحشر فيها من أغاني الست (أم كلثوم) كما ضاقت بحشر الشعر، وكما ستضيق بفيهقة الشخصيات في علم النفس. فـ«لطيفة» تتوقف كثيراً عند تحليل «فرويد» لإدمان الخمر حتى تفهم سر تناول «صالح» للمسكرات وهو الذي كان يحرّم فوائد البنوك. و«صالح» الذي جنى المال من الحرب العراقية الإيرانية يشكو حال زوجته لشريكه «سليمان» الصحافي العائد من أمريكا -بعد عقدين- إلى جني المال أيضاً. وهذا الشريك الذي ينصح «صالحاً» بعرض «لطيفة» على طبيب نفسي يقول: «الله يستر.. فربما يأتي ذلك اليوم الذي يتحول فيه كل البلد إلى مصحٍّ كبير أو مستشفى للمجانين»، كما يقول إن النفس تمرض كالجسد، بل يصيبها العفن «وفي مجتمع كمجتمعنا سوف تجد أن مرضى النفس أكثر من مرضى الجسد». لكن «صالحاً» لا يتخذ قرار عرض المريضة على طبيب نفسي إلا بعد أن يدعو أولاده - من دونها - إلى مطعم بجعات هونان، ويستمع إلى آرائهم. وهنا يصير «خالد» محللاً نفسياً فيحّمل الأب مسؤولية حالة الأم، لأن أسلوبه في الحياة يجرح كل يقين لديها، ولأنها - كزوجة صالحة - لا تريد إغضابه «فانعكس ذلك عليها مرضاً نفسياً وجسدياً». وبينما يؤيد «خالد» عرض أمه على طبيب نفسي تقرر «بدرية» أن أمها (منظولة) وتروي حالات مماثلة. أما «مشاعل» فتعد قول أختها جهلاً وتخلفاً، وتجزم أن الحالات التي ذكرتها ليست غير أمراض نفسية. وتروي قصة ذكرها عالم النفس «ساندرو فرنشي»، وخلاصتها تشخيصه لإصابة مريضته بالوسواس الجنوني وتحليله لأحلامها واكتشافه رغبتها بطفل ذكر.. وستردّ «بدرية» على «مشاعل»: «أنا أحدثك عن القرآن والسنة وأنت تحدثينني عن الغرب ومهازل

الغرب.. عن «فرويد» وصحبه من الشاذين.. لنا خصوصيتنا يا سيدة غرب». وتقترح «بدرية» عرض أمها على من يعالج بالرقية الشرعية. لكن المريضة لن تتعافى على يد المعالج الشيخ «نايف الصقعا» الذي ينصح «بدرية» بالالتزام بالأخلاق السليمة وعدم الاستماع إلى الغناء أو مشاهدة التيلفزيون..

يتواتر في الرواية مثل هذا العرض الناقد لعورات المجتمع، ومنه عثور «بدرية» على حجاب في غرفة السائق. والرواية تسجل نص الحجاب مذكّرة بنص مماثل سجلته «غادة السمان» في روايتها (ليلة المليار). والمهم أن حالة «لطيفة» تزداد سوءاً حتى تقصد عيادة الدكتور «يسري المفكّ» الذي يثقل الرواية بدرس في علم النفس معدداً احتمالات حالة المريضة: اكتئاب حاد عصابي أو ذهاني، شيزروفينيا غير محددة، قلق رهابي، اضطراب وسواس قهري.. ويعدد أسماء الأمراض بالإنجليزية، ويجزم أن ليس هناك من شيء اسمه الجنون، وإنما هي أمراض نفسية أو عقلية.

ينتهي الكتاب الثاني من الرواية بتزويج «لطيفة» لزوجها من (جواهر) بنت الجيران في حيّ الملز حيث كانت أسرة «صالح» قبل الارتقاء إلى حي علية القوم. وإثر هذه الزيجة تكتب «لطيفة» رسالة الوداع إلى أسرتها وتحاول الانتحار، لكنها تخرس بعد نجاتها. ثم يبدأ الكتاب الثالث (بحر الظلمات) بذهاب «لطيفة» إلى مصح (الأجنحة المتكسرة) للأمراض العصابية والذهانية في لبنان، كما نصح في مصح (ذا نيوريز وريكشن) في كاليفورنيا الدكتور «تشارلز جيمس»، بعدما أعلن أن لا جدوى من علاج المريضة، وبعدما قدم درساً جديداً في علم النفس، وفحواه أن أفضل أسلوب لعلاج «لطيفة» هو مزيج من أساليب مختلفة لعدة مدارس في علم النفس، وإن كان أسلوب التحليل النفسي هو الذي سيسوده.

بالتوازي مع معالجة «لطيفة» في المصح اللبناني تثور شكوك «صالح» في زوجته الشابة «جواهر»، ويمضي ابنه «خالد» إلى كراتشي وهو الذي «كان كغيره في تلك الأيام معجباً بالمجاهدين الأفغان، وتصدّيهم لثاني قوة في العالم». أما «لطيفة» فتقدم دروساً جديدة في علم النفس مباهية طبيبها بأنها قرأت في علم النفس كثيراً «ربما أكثر منك». ومما تتذكر من قراءاتها ما يتعلق بعقدة «أوديب وقايين والكترا وديانا والخصاء»، وما يتعلق بالمراحل الفمية والشرجية والقضيبية. وتكتشف في المصح رواية مأساوية في كل شخصية قابلتها، ومنهن «ريمونا أسعد» التي ستنتحر، والممرضة «هيفاء» الملحدة والرافضة للزواج والتي تنتقل بين الأصدقاء، لكنها ستصير الراهبة الأخت «هيفاء» ومصير هاتين الشخصيتين سيجلوه الكتاب الرابع من الرواية - وهي التي تبذّ الطبيب النفسي إذ تشخص معاناة «لطيفة» من شعور مكبوت بالذنب، ومن معاقبتها لنفسها دون أن تدري، وكذلك من معاناتها من حالة حصر شديد. ولا تنسى «هيفاء» أن تقدم درساً في الحصر.

أعانت الجلسات العلاجية «لطيفة» على الشفاء، إذ استطاع الدكتور «سليم كزبرة» أن يجعل المريضة تتحدث عن حياتها القروية وعن أحلامها، حيث أحسّ ما تعانيه. وهنا تتحول الرواية إلى محاضر لجلسات علاجية يتوجها الطبيب بقوله: «الإنسان يا لطيفة مثل جبل جليد عائم في محيط، المغمور منه أكثر من الظاهر.. وحياة الفرد مثل سفينة تجوب ذلك المحيط».

بعد خمس سنوات في المصح، تعلمت «لطيفة» خلالها التدخين، يبدأ الكتاب الرابع من الرواية (أرواح هائمة) بصدمة جديدة هي مصرع «خالد» في البوسنة والهرسك، مما سيحول حياة «لطيفة» إلى خواء، بينما تجعل الصدمة «صالح» يعاف التدخين والشراب ويجزل بالتبرع باسم فاعل خير إلى أن يموت. ولئن كانت الرواية تبدو أخيراً لاهثة خلف تحديد مصائر شخصياتها في الخواتيم، فهي في الآن نفسه تبدو مشغولة بشواغل شتى، كأن تقدم قصة الممرضة «هيفاء»، أو أحاديث السياسة بين أصهار «صالح» -ومنهم أحمد الشتلة، الكاتب المرموق والمحاضر في المؤتمرات وفي الصحافة، والذي استمالت روايته مشاعل- أو النفجة النسوية التي تضيفها «لطيفة» بعد مصرع «خالد»، إذ تصرخ «كلكم منافقون أيها الرجال» أو تتساءل: ماذا يعني أن تكون رجلاً، وإن هي إلا صدفة بيولوجية جعلت الرجل رجلاً، كأن لم يكف هذه الأمية التي تعلمت بعد الزواج كل ما تقدم من ثقافتها الأدبية والعلمنفسية. بل إن «لطيفة» في النهاية ستبدو ناقدة بامتياز بعد هذا التساؤل: «لماذا لا تكتب قصة حياتها على شكل رواية؟ فحياتها أكثر دراماتيكية من أي رواية سبق أن قرأتها». ففي الجواب الذي يلاعب الميتاروائية ويغري المرء بنسبته إلى الكاتب، تتساءل لماذا لا تترك للقلم أن يتحرك على سجيته ليكتب حياتها في رواية، ثم لينشغل النقاد بالبحث عن التقنيات. كما تتساءل: «من الذي قال إن كاتب الرواية يجب أن يكون ملمّاً بتقنياتها؟ كبار كُتّاب الرواية كتبوها نتيجة تجربة ومعاناة وليس لامتلاكهم تقنياتها. تقنيات الرواية استخلصها النقاد من كتابات الروائيين، ولم يفلح الروائيون لأنهم التزموا بتقنيات النقاد. الناقد بحاجة إلى أديب، ولكن الأديب ليس بالضرورة بحاجة إلى الناقد.. والحياة برمّتها

عبارة عن رواية كبيرة، ونحن نعيشها دون أن نعي تقنياتها».

تنعطف هذه النهاية -كما سبقت الإشارة- على بداية الرواية، ليتبيّن أن كل ما في السطور السابقة عن التقنية والنقد والتلقائية هو كلمة حق، لكنها لا تشفع لما قد يعتور المكتوب. فسواء أدركت «لطيفة» أو أية شخصية روائية تكتب، أو أي كاتب، تقنيات الرواية أو لا، فهذا لا يبرر مثلاً إثقال الرواية بدروس علم النفس، كما لا يبرر مثلاً أن تأتي الشخصية الروائية غير مقنعة، كمثقفة موسوعية أو كمريضة وكعالمة نفس أو كطبيبة نفسية أو كمريضة لا تعرف الذروة إلا بعد أن تقرأ كتاباً عن الحياة الجنسية وتطوف في ذهنها مقولة لـ«فرنسيس بيكون» حول تغير وظيفة الزوجة!

الطين ـ عبده خال[٩].

تبدأ هذه الرواية بمقدمة لتقرير لم يكتب، يذيله اسم الدكتور «حسين مشرف» أستاذ علم النفس المعار إلى المشفى العسكري إثر نجاحه في علاج شخصية هامة أصيبت بهياج عصبي لم تشفها منه المشافي العالمية. والدكتور «مشرف» يخاطب القراء في هذه المقدمة عارضاً حالته قبل حالة مريضه: «ثمّة تشابه يجمعنا، وربما حدث لُبس بين الحالتين». فالأب هو الأب، والأم هي الأم، وكل شيءٍ يتعلق بالمريض مطابق لحياة عاشها الدكتور في زمن ما، وصورته وصورة المريض «كانتا تتقابلان في ظلمة النفس وكل واحدة تحاول زحزحة الأخرى من موقعها».

جرّاء ذلك ما عادت حالة المريض تشغل الدكتور، بل إنه يشك في أن مريضه استهدفه بما حدثه به، فغدا هو المريض. وهو في هذه المقدمة يرمي بالكثير من العناصر التي ستنمّيها الرواية. فهذا الذي نشأ طفلاً مغموراً ومفتوناً بذاته ومخدراً بنشوة الشهرة التي تغزلها مخيلته، اختار أن يتخصص في علم النفس بحثاً عن لجام لأخيلته، بينما كان هائماً بالتاريخ، يرى البشر نفايات عليه التخلص منها، ويرى نفسه منهمكاً في مهام جسام لينقل البشرية من عهد إلى عهد. ولم يكسر الدكتور إلا ذلك الكائن الضعيف الجارح الذي أذلّ نفسه له: المرأة التي صادفها في طواف العمرة، والتي ستومض من بعد باسم «هند» وقد صارت جدّة، لكن العاشق لا يزال عاشقاً، وهو من يحدثنا بما قرأ عن امتلاك الإنسان لقوى ذاتية كان يستغلها في حياته السابقة، وكذلك عن تنبه الإنسان منذ القدم إلى وجود ملكات لديه، مثل: التخاطر والجلاء البصري والسمعي، ومثل: القدرة على تحريك الأشياء بالفكر واختراق الماضي والمستقبل والخروج من الجسد أو الطرح النجمي والوجود في مكانين معاً..

يحمل مريض الدكتور «مشرف» سراً لن يبوح به إلا للدكتور وهو يدعي أنه قد عاد لتوّه من الموت، وينفي أن يكون مريضاً. وهذا المريض ضخم الجثة، ولقد قرأ الدكتور عن علاقة الجنون بالعماليق، وهو يجزم «نحن مجانين بنسب متفاوتة» كما يجزم مريضه «كل منا مجنون بطريقة ما». والرواية تلوح تحت عنوان الجنون لرواية (جروح الذاكرة) كما تلوح لرواية «غازي القصيبي» (العصفورية). ولئن كانت الأخيرة لم تشغل نفسها بعلماء النفس ولا بنظريات ومصطلحات علم النفس كما فعلت روايتا «الحمد وخال»، فاللافت أن هاتين الروايتين قد أغفلتا ما كتب «ميشيل فوكو» عن الجنون.

عمل الدكتور «مشرف» في المصحات نفسية -وله عيادة خاصة- ووقف على أمراض نفسية عديدة فرأى علّة أغلبها في المال والجنس. ولسوف يبدو فرويدياً نجيباً إذْ يقول: «الجنس هو المفتاح الذي ننساه في كل مرة ونحن نحاول فتح أبواب أنفسنا المغلقة». وهو يقصّ حالة الجندي الذي يحرس قصراً ويعذبه الشك في زوجته، فيقرر الدكتور البحث في تضاريس نفس الجندي، ويهتدي إلى حكاية رواها له مسنّ، وفحواها أن زوال الشك لا يحدث إلا بزحزحته في اتجاه آخر. وعلى الرغم من كل علم وخبرة الدكتور، فقد زلزله مريضه الذي يرى الكلمات وسائل قاصرة، والأسماء سجون، لكنه خارجها لأنه لا يحمل اسماً «الاسم دليل على أنك داخل حيز، داخل إطار، وأنا جئتك من خارج الأُطر، أتمنى لو أن لي اسماً معيناً أستند إليه ويخرجني من هذه الدوامة». لكن لعبة الاسم التي توحّد بين الدكتور والمريض ليست غير بداية اللعب الكبير الذي تقوم عليه الرواية ولا تكاد توفر له وسيلة، من سرد المريض لأحداثه ومقولاته بلا ترتيب، إلى دراسة الدكتور لحالة المريض بانتظام، إلى تناوب المريض والدكتور على السرد، إلى الرسائل والهوامش، إلى تسريد الأفكار والمعلومات، إلى غمر من الغرائبي والخرافي... وقد وقّعت لهذا اللعب عبارة المريض: «أذكر أنني متّ / الآن أذكر هذا جيداً.. / لست واهماً البتّة»، بينما وقّعت عبارة أخرى للشطر الأكبر من الرواية، هي: «خمسة أيام خرجت فيها القرى بغير هدى». فبهذه العبارة افتتحتْ كل حركة سردية من ذلك الشطر وتوالت الحركات بالعد العكسي للأيام من الخامس فنازلاً. وبما أن هذا الشطر يغطي حياة المريض ومن وما يتصل به، فإن هذا العد -هذه المعمارية- يعود من الأحدث في حياة المريض إلى الأقدم فالأقدم، دون أن ينفي ذلك تداخل الحركات واستقامة الزمن وخطية السرد معاً.

تتسيّد قرية (أبو ميسم) على الفضاء الروائي في هذا الشطر الأكبر منها. والقرية فضاء أثير للكاتب كما دللت روايته (الموت يمرّ هنا ـ ١٩٩٥)، حيث تبرز عناصر الموت والدرويش وزيلعي الذي يرحل عن قرية (السوداء)، حتى إذا عاد أثار فيها هاجس الرحيل، وفي ذلك بعض ما يترجّع في قرية (أبو ميسم)، مثله مثل اشتباك الأسطوري بالواقعي. ففي هذه القرية يسري خبر ظهور النبي «إبراهيم» وابنه «إسماعيل» و«جبريل» وكبش من الجنة، وذلك في بيت والد المريض «صالح» الذي يطلع على الناس بصورة شيخ وطفل وكائن له جناحان وكبش سمين. ولمحبس الجن ـ كما تُسمى هضبة القرية ـ حكاياته التي تأتي الرواية بأخرها مثلما تأتي بالكثير سواها، إذ يتفتق الحكي ويتناسل (قصة التاجر الحبشي ـ قصة النصراني..).

لقد قضى الدكتور سنوات في تعقّب آثار مريضه. وسوف يسجل في رواق متأخر من أروقة عمارة الرواية، هو رواق مفكرته الخاصة: «الغريب أن كل الحكايات التي جمعتها كانت حول الحديث عن والد مريضي، بينما لم يذكر أحد من الذين جلست معهم وحدثوني شيئاً عن المريض. فقط كان مريضي يروي عن نفسه، وأنه كان موجوداً هناك، والأغرب تطابق كل الحكايات مع ما ذكره المريض». وهكذا يبدو أن الشطر الأكبر من الرواية يتمحور حول والد المريض المتقلب المزاج والمهن، والذي حارب في فلسطين وعاد مهزوماً (١٩٤٨) وموّل الفلاحين فجاء الجراد وقوّض آماله، وسافر إلى جدّة بحثاً عن الزئبق الأحمر، وكتب المعاريض ودبج الرسائل إلى السلطات للعناية بالقرية، وسافر إلى عدن وحاول أن يصنع لنفسه نسباً مرموقاً بين القبائل، وجاء إلى القرية بالمذياع وبالمدرسة.. وفي كل ذلك جرّ «صالح» على نفسه وعلى أسرته غضب القرية، فاتهم بالتواطؤ مع اليمن إبان حرب الحدود معها، وطردته القرية إلى الأحراش مع أسرته مرتين... ولما حضر صديقه «عمر أبو دربين» أميراً على قرية (أبوميسم) وقرى الوادي، حكم عليه بجزّ لسانه بعدما كمّم فمه، فقطع «صالح» عضوه وقضى.

توفر شخصية «صالح» وعلاقته بابنه (المريض) وزوجته تكأة كبرى للعلمنفسي في الرواية. وهذا ما تشكله أيضاً شخصية «مسعدة» التي تمتهن مهناً تدنيها من الرجال وتدخّن وتركب بغلتها إلى السوق الأسبوعي في قرية خوبة من قرى الوادي. وحين يحل وباء الدواب ترغب في إغلاق عشتها، ولكن لسبب يعرفه المريض الذي كان طفلاً يتحرز من مناداتها جدة كما يفعل أقرانه.

كانت للطفل مشكلته مع جسده الضخم المثير للفزع، ورغم ذلك كان الطفل يشعر أنه أكبر من جسده. وقد لاحظت «مسعدة» أنه بلا ظل، وهذا ما لم يلاحظه الدكتور «مشرف» حتى ألفته مريضه إليه. لكن ملاحظة «مسعدة» تطلق عذاب الطفل وبحثه. فهذا الذي صار جسده في التاسعة جسد ثور، كان يقف على كل حادثة ويكتشف أنه إنسان قادم من عالم الأموات، وكانت له في كل يوم حكاية حتى قال فيه الناس: عرفناه هكذا صاحب خوارق وليس له سمة الصالحين. وقد أصابت الحمى الطفل وباتت تتلامح له امرأة غائمة ويتوهم قطع رأسه، فشخصت «مسعدة» أن جنية مسته، وقررت الدواء العجيب برائحة الحيض، فشفي. لكن الحمى عاودته فقررت تكفينه وتشييع النساء له، وفي القبر دفنت الكفن، فشفي الطفل. وكانت «مسعدة» من يحمي الطفل دوماً من ضرب أبيه، وهي من علّم الطفل الجنس. وبموتها أحس أنه لم يعد يشعر به أحد، وتساءل عن سر علاقة وجوده بها، كأنها حلت محل الأم في تشكيل شخصيته. فالأم التي ترى الولد مثل أبيه، وله رائحة لا مثيل لها هي رائحة تيس لا يمل التوبير، ورائحة بطنها التي توصيه بالحفاظ عليها: «لو حافظت عليها لن تتركك النساء». لكن الابن يضاجع «زينب» فتذهب رائحة بطن الأم وتبقى له رائحة تيس الضرب.

يعد (المريض) نفسه ضحية عيش أبويه كحجرين جمعهما جبل واحد. وإذا كانت علاقة الابن بـ«مسعدة» تتظلل بظلال ملتبسة فعلاقته بأبيه أكبر التباساً، عكس علاقته بأمه. فالأب بعين ابنه ميت خارج حلم لم يتحقق. وقد لبس من أجل حلمه كل الأقنعة وسلك دروب النفاق والدسائس والحيل. إنه ذلك المهووس بالسلطة، والذي تحول في بحثه الدائم عن النفوذ إلى مناوئ للسلطة من غير أن يكون لمناوءته معنى سياسي. والابن يذهب إلى أنه وأبوه يتبادلان الموت. غير أن ما يتلامح في ذلك من عقدة قتل الأب لا يبدو شاغلاً للرواية، فالشاغل الأساس هو التقمص، وفيه تبدي الرواية وتعيد كسؤال وجودي لا يفتأ يتجلى ويتجدد من لبوس إلى لبوس. فالمعتقدات «تنسينا الحيوات الأخرى»، والدكتور «حسين مشرف» يذكر في هامش أن مريضه كان يعيش في القرية حياتين، ويعلّل صياح الديك في غير وقته بأنه يعيش في زمن غير زمنه. وفي مطلع فصل/ حركة سردية نقرأ: «الحياة ظل عابر، يتكرر تفيؤنا به في أزمان مختلفة. فكلما عبرنا رحلتنا الطويلة، وجدنا ظلها في مكان آخر.. ولذلك تتردد في الرواية عبارة المريض كإيقاع «أذكر أنني متّ..».

بانتهاء الشطر الأكبر من الرواية تشرع بتشغيل كل ما

سبق علمنفسياً. ففي الفصل التالي (أحداث ضبابية) يعود المريض إلى خدمته العسكرية إبان عاصفة الصحراء، ويشرع السرد بالأسطرة في ظهور الأب الميت أو في ظهور زينب وانهمار العبارات التي تخاطب (المريض) مثل: «ظهورك موت لك» و«أنت كالألغاز القديمة المهجورة، ذكرك يستدرج مئات الأزمنة البالية المغيرة التي سرعان ما يصيبنا الملل من استعادتها». أما العبارة الأهم فهي «أنت طين». والتي تنادي عنوان الرواية بما يعنيه الطين من عناصر وتكوين، وهذا هو الإنسان الذي تشغل أسئلته الرواية، ليس فقط في التقمص- ومن ثم: الزمن والخلود والموت والخلق- بل في غيره أيضاً، بعد أن ينتهي فصل (أحداث ضبابية)، وحيث يقرر الدكتور «مشرف» أنها نهاية حكاية مريضه، «فلا تثريب على من أراد الوقوف هنا. ومن أراد اكتشاف الدمار الذي ورثني مريضي فسيجده في الصفحات المتبقية».

تتوزع الصفحات المتبقية بين ملاحق ورسائل ومفكرة الدكتور الخاصة ومسودات تقريره عن مريضه.. ولعل الكاتب شاء هذه المبالغة في التبويب تصريفاً للمادة العلمية التي تحفل بها هذه الصفحات المتبقية من الرواية. ففي الملاحق ينقل الدكتور «مشرف» جملاً لمريضه في جلساتهما بين عامي ١٩٩٤ - ١٩٩٦، ومنها تساؤله: كيف لنا أن ننسلخ إلى حالات متعددة؟ وهل نحن كائنات متخيلة، تعيش في الخيال، وليس هناك واقع البتة؟ وكيف لنا أن ننسى هذه الجثث التي قبرناها في أعماقنا؟ ومن مستخلصات الدكتور أيضاً لما أرعبه من كلمات مريضه إيمانه بأن كل ما في الكون حي ميت، وإيمانه بأن أسماءنا تحولنا إلى صناديق بريد، وبأن هناك آناساً يريدون الهرب من أقدارهم، فيستبدلون أسماءهم، لكن شيفرتهم القدرية تظل محفوظة.. ويعلق الدكتور أخيراً بأن كل جملة من جمل مريضه تحتاج إلى تحليل مستقل.

أما الرسائل المتبادلة بين «صالح التركي وعمر أبودربين»، وبين المريض وحبيبته... فهي تضيء ما تقدم عن القرية والمريض، بينما تأتي الردود على استشارة الدكتور لآخرين تحليلاً نفسياً لحالة المريض. فعالم الاجتماع «د. أبو بكر أحمد قادر» ينفي أن تكون الحالة ذهانية، ويقدر أن يكون التحليل النفسي للحالة أحسن وسيلة علاجية. لنتذكر ما تقدم في رواية (جروح الذاكرة) - وذلك بالرجوع إلى مرحلة الطفولة ومكبوتات اللاشعور. وفي هذا الرد ومواطن أخرى تأتي مصطلحات علم النفس بالإنكليزية كما كان في رواية (جروح الذاكرة). وينتقل الدكتور «قادر» في ردّه من تفسير للحالة إلى تفسير، ومن علاج إلى علاج، فتبدو رواية (الطين) تباري رواية (جروح الذاكرة) في حمولتها العلمنفسية. لكن (الطين) تتلاعب في تسريد الحمولة بما ينسجم مع شخصياتها. وهكذا نقرأ في رد الدكتور «قادر» عن ازدواج الشخصية وتعددها وفقدانها وخبرة ما خارج الذات والدليل التشخيصي، كما نقرأ عن عصاب الوسواس القهري، وهنا يتأ استعراض العضلات العلمية بشروح مصطلحات خبرة ما قبل الموت أو خبرة قرب الموت واحتمال وجود فجوات - غيبوبة طويلة - في حياة المريض. ولا ينسى الدكتور «قادر» قلق الانفصال وعقدة الخوف من الحياة، ولا العلاج الديني، إلى أن تبلغ الرواية غايتها من هذه اللعبة، فيقول الدكتور «قادر»: «إن مريضك يا سيدي ضحية لعبة تعدد الواقع، بشكل فظيع. فهو ابن واقع آخر، دعنا نسمّه العالم الأسطوري أو عالماً سحرياً يمكن للمرء فيه أن يموت ويعود للحياة». ويمضي الدكتور «قادر» إلى أن المريض ربما كان فيلسوفاً من المجتمعات التقليدية فشلَ في أن يكون إنساناً حديثاً، وأجبر على تقبل كل الأساطير وما يدعيه العصر الحديث، فهو ميت في واقع وحي في آخر، وحالته تمثل معظم أبناء عالمنا: «أليس هذا واقعنا اليوم خارج عالم الرجل الأبيض الذي أصبح واقعه هو الواقع المفروض؟».

في رسالة مجتهد في الفقه والسنة ترد قصص موتى عادوا للحياة، ومنها قصة أهل الكهف. وفي رسالة «جمال العسكري» الباحث في الأسطورة توكيدٌ على أن الأسطورة هي الحقيقة التي تم تهريبها من علوم قديمة أكثر رقياً مما نحن فيه، والكارثة أنها وصلتنا محملة بالشوائب. وسواء أكانت هذه الرسالة تنادي النقد الأسطوري (فراي) أم لا، وسواء أكانت الرسائل الأخرى تنادي النقد العلمنفسي أم لا، فتلك هي رسالة الشاعر والروائي «كامل فرحان صالح» حول مخطوطة الرواية، تنادي النقد عامة وهي تلعب لعبة الميتاروائية. فالمخطوطة المعنية هي رواية (الطين) التي كتبها إذاً الدكتور «حسين مشرف» وعرضها على الناشر اللبناني فكتب له مستنكراً أن تتكلم شخصيات الرواية جميعاً بالمستوى نفسه - وفي ذلك من الحق ما فيه - وأخذ على الرواية أن كل أبطالها فلاسفة ومنظرون وعلماء اجتماع - والحق أن هذا ينطبق على رواية (جروح الذاكرة) أكثر من انطباقه على رواية (الطين) - ويصف جلسات الدكتور مع مريضه بالمملّة، ويتساءل عن علاقة مسودة تقرير الدكتور بالرواية.

وهكذا اتخذ «عبده خال» من هذه الرسالة دريئة لاتقاء النقد فيما سيأخذه على روايته، مثلما اتخذ الدكتور «حسين مشرف» دريئة. على أنه مهما يكن من أمر هذه الرسالة،

ومن إبهاظ الرواية بما تلاها في مفكرة الدكتور «مشرف» ومسودتي تقريره والخاتمة التي عاد فيها المريض إلى طبيبه، والرسالة الأخيرة؛ فالرواية تبقى محفلاً لتسريد الأسئلة الكبرى المتعلقة بالزمن والمكان والضوء والحب والكره والنوم والخيال والحرية والعلم و... وما يتعلق به ذلك كله من أسئلة الوجود والكينونة تحت عنوانات الحياة والموت والتقمص والتخاطر والتزامن[١٠]، والمنطوية تحت العنوان الأكبر: علم النفس.

خاتمة:

بحسب «يونغ» تُفسّر الرواية السيكولوجية نفسها بنفسها. ولا يفوته أن يميز بين شواغل عالم النفس وبين الناقد الأدبي. فالروايات التي تعود على الأول بنفع أكبر هي التي لا يعطي فيها المؤلف تفسيراً سيكولوجياً لشخصياته. بل يدع فيها مجالاً للتحليل والتفسير. وكذلك هي الروايات التي تستثير اهتمام علم النفس بالأسلوب الذي تقدم به نفسها، ويقول: «الحكاية المثيرة التي تخلو ظاهرياً من العرض السيكولوجي هي أكثر ما يهم عالم النفس. فبناء هذه الحكاية يقوم على أساس من المسلمات السيكولوجية الضمنية، وكلما كان المؤلف غير عارف بها، أسفرت عن نفسها أمام البصيرة الناقدة صافية لا تشوبها شائبة. أما في الرواية السيكولوجية فتجد المؤلف يحاول أن يصوغ مادته صياغة ثانية لكي يرفعها من مستوى الحدث الخام إلى مستوى العرض والتنوير السيكولوجيين، وهو إجراء كثيراً ما يجعل المغزى السيكولوجي من عمله غامضاً أو محجوباً عن الأنظار. إن مثل هذه الروايات لهي بالضبط التي تحمل غير صاحب الاختصاص على أن يُقبل على علم النفس، على حين أن الروايات من النوع الآخر هي التي تتحدى عالم النفس، لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يمنحها معنى أعمق»[١١].

والأمر كذلك، جاءت رواية (جروح الذاكرة) رواية سيكولوجية. ومثلها جاءت أيضاً روايتا (روحها الموشومة به) و(أنثى العنكبوت). وإن يكن اللعب الفني فيهما أدنى منه فيها. أما رواية (الطين) فمهما يكن فيها من الرواية السيكولوجية، فقد تميزت على تلك الروايات بإنجازها الفني. ومثل هذا التميز - بأية حمولة كان - هو ما يُعلي من شأن الرواية. فإن كانت الحمولةُ نفسيةً كان أسلوبها - بحسب يونغ - رؤيوياً، أما الرواية التي تفتقد أو تتواضع في إنجازها الفني، فيكون أسلوبها سيكولوجياً، بحسب «يونغ».

الهوامش:

(١) دار الساقي، ط٣، بيروت ١٩٩٢.
(٢) المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ٢٠٠٠.
(٣) رشاد برس، ط١، بيروت ٢٠٠١.
(٤) دائرة الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة ٢٠٠٤.
(٥) والعبارة هي لـ«جورج طرابيشي» في مقدمة كتابه (عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، ط١، بيروت ١٩٨٢. وفي المقدمة أيضاً يشدد «طرابيشي» على أن التحليل النفسي في كتابه هو نقطة انطلاق، لا نقطة وصول. وقد قدم «طرابيشي» أعمالاً أخرى على هذا السبيل، منها: شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط١، بيروت ١٩٧٧.
(٦) مثلاً: «مارت روبير» في كتابه: رواية الأصول وأصول الرواية، ترجمة: وجيه أسعد، مراجعة: أنطون مقدسي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٨٧.
(٧) مثلاً: مصري حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، دار المعارف، ط١. القاهرة ١٩٧٩، وكذلك: عدنان بن ذريل: الرواية العربية السورية: دراسة نفسية، ط١، دمشق ١٩٧٣، د. ن.
(٨) دار الساقي، ط٢، بيروت ٢٠٠٢.
(٩) دار الساقي، ط١، بيروت ٢٠٠٢
(١٠) من المعلوم أن «يونغ» هو من أطلق اسم التزامن على التوافقات والمصادفات المحملة بالمعنى. وقد أنجز بالتعاون مع عالم الفيزياء الكوانتية «فولفغانغ باولي» تعليلات عقلانية للتخاطر والحدس والتنبؤ وسواها من الوقائع الباراسيكولوجية. انظر مثلاً: كتاب ألان كومبس ومارك هولند: التزامن: العلم والأسطورة والألعبان، ترجمة ثائر ديب، مكتبة إيزيس، ط١، دمشق ٢٠٠٠.
(١١) ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، دار الحوار، ط٢، اللاذقية ١٩٩٧. الفصل الثامن: علم النفس والأدب.

موضوع حقول القادم:

الموروث الشعبي للجزيرة العربية في الدراسات المعاصرة

معضل الأب في الرواية السعودية
رواية (فسوف) نموذجاً

سحمي الهاجري[*]

كيف تعاملت الرواية السعودية مع موضوع الأب بصفته جزءاً من المنطقة المشتركة بين منظومات القيم الإنسانية الراسخة و المواضعات الاجتماعية الرازحة؟

عندما نقرأ أو نسمع قول نزار قباني:

«**الحب ليس رواية شرقية بختامها يتزوج الأبطال**» نتلقاه عادة بتوقع يطرح أسئلة شعرية؛ فماذا لو تلقينا هذا البيت بتوقع يطرح أسئلة روائية؟

ألا يحق لنا أن نتساءل: ماذا منحت اللغة الشعرية الجميلة وماذا ادّخرت؟ لماذا تنتهي الرواية الشرقية بالزواج بصفته أحد المناسبات التقليدية للسعادة؟ لماذا تنحصر لحظات السعادة هنا في واقعة الزواج؟ وليس فيما قبلها أو فيما بعدها تحديداً؟

الذاكرة الجمعية تحتفظ بالعبارة الإضافية «**وعاشوا في ثبات ونبات، وخلَفوا صبيان وبنات**»، ولكن القصص تقف بعد ذلك تماماً.

الثبات يعني توقف الحركة وتوقف السرد.

وبدون إغفال الخيارات المفتوحة وهي تتعدد وتتسع بتعدد واتّساع فضاءات السرد فإن هذه الدراسة تقترح تفسيراً لتوقف السرد هنا بأنه نوع من تجنّب الفكرة التالية؛ وهي كيفية ممارسة الزوجين السعيدين للأبوة تحديداً، وهذا في حد ذاته مبدد لكل لحظات السعادة.

إذاً الأمر عند الراوي وهو يتوجه بسرده إلى الجماهير المكدودة، يستحق الوقوف عند تلك الجزئية المفرحة في كامل المشهد الملتبس.

فمما يزيد الأمور تعقيداً في هذا الجانب تصور أن البطركية والمتركية المباشرتين ستذوبان في بطركية متحدة تلتحم بدورها في بطركية أوسع هي البطركية الاجتماعية؛ وهنا يفقد (الأبوان) صفتهما الواقعية البشرية، ويتحولان إلى شخصيتين ثقافيتين، لا تتحركان بدوافعهما الذاتية الإنسانية بقدر ما تحركهما الثقافة الحاكمة؛ فينشأ الصراع المزدوج بين ما هو إنساني فطري وما هو موروث قسري، هذا إذا لم تخترقهما تماماً وتشوه صورتهما ودورهما كما يحدث في كثير من الحالات.

الروايات الجديدة دخلت إلى هذه المنطقة الشائكة؛ وسوف نجد جانباً من ذلك في رواية (فسوق)،[1] وهي أحدث روايات «عبده خال»، فلم يعد همُّ الروائيين تسلية الجماهير أو طرح الأسئلة الاجتماعية والفكرية على استحياء، بل أصبح شغلهم الشاغل المجابهة والتوعية والاستنهاض، وهذا دور تنويري على أي حال، ولكنه أيضاً في وجه من وجوهه نوع من إعلان العجز عن مجابهة القوى التي تستفيد من استمرار غياب الوعي، وتستثمر غفلة أكبر عدد من الجماهير، لأطول مدة ممكنة من الزمن، وعليه؛ فإن الأمر يقتضي نوعاً من المقارنة الكاشفة بين روايات الرواد والروايات الحديثة وآخرها رواية (فسوق).

فمن الواضح أن شخصية الأب اختلفت في موقعها وتوظيفها وتشكلها بين الروايات القديمة والروايات الحديثة؛ بحيث انتقلت المبادرة السردية من وضع التقية أو الدفاع، إلى وضعية التعرية أو الهجوم؛ وللتمثيل على الفرق بين الصفة الدفاعية في الروايات القديمة، والصفة الهجومية في الروايات الحديثة ما دوّنه كاتب رواية (البعث) (١٣٦٧هـ)،[2] «محمد علي مغربي»، و ما أبرزته كاتبة رواية (بنات الرياض) (١٤٢٦هـ)؛[3] «رجاء الصانع».

في الرواية الأولى أكد الكاتب أن أشخاصه وأحداثه ليست واقعية، بل هي «أكذوبة ضخمة» حسب تعبيره.[4] وفي الرواية الثانية حرصت الكاتبة على تثبيت العبارة التالية في حاشية الورقة الأولى «**أي تشابه بين أبطال الرواية وأحداثها والواقع هو تشابه مقصود**».[5]

وهذا يفسر الطريقة التي تعامل بها الروائيون الأوائل مع شخصية الأب؛ فغالباً ما كان تغييبه شرطاً لانطلاق السرد، على اعتبار أن وجود الأب الفاعل أو الماثل في الواقع يمنع الأحداث من التدفق خارج نطاق الثبات الذي تقتضيه سيطرته وتحكّمه في الأمور ورسم مسارها، مما يسم الأحداث والأفعال بالسكونية، ومن ثمّ ينعدم العنصر الدرامي الضروري لأي رواية.

الرواية هي انفراط عقد السكينة والثبات الذي كان يؤمنه الأب، ويستمر هذا الانفراط والرواية معاً حتى يتم الزواج من جديد غالباً وتعود السكينة والثبات؛ فتتوقف الرواية في انتظار انفراط جديد يؤمن حركة جديدة.

وربما يضاف أمر آخر بالنسبة للروائيين السعوديين، فمجتمعهم يوصف بأنه من أكثر المجتمعات محافظة، وقيمة الأبوة على وجه التحديد قيمة سامية عندهم مثل بقية الشرقيين عموماً، وتظل وصمة العقوق المحض للأب الحقيقي مغروسة في أعماق الوجدان الذاتي والذهنية الاجتماعية؛ ولذلك شاع في الرواية السعودية حل المعضل بتغييب الأب الحقيقي، إما لأسباب تتعلق بالقيم أو لأسباب تتعلق ببنية السرد، ولا بأس مع تحييده من تكريمه بأن يكون له الفضل في قص الشريط الأخضر إيذاناً ببداية الأحداث، من خلال حضوره الشكلي أحياناً أو غيابه في الغالب الأعم.

❖ ناقد من السعودية.

وقد أخذ هذا الغياب أو التغييب صوراً متعددة؛ منها تحييده عن المشاركة في الأحداث، أو إماتته موتاً مادياً، أو إبعاده عن صفة الأب الإنساني وتحويله إلى معنى مجازي أو أيقونة رمزية، وفي مرات أخرى صار شخصية ثانوية عادية تقوم بدور المعاون أو المعيق، وهو نوع من التغييب الجزئي، وهي حالات يغلب فيها جانب الشكل والبنية على جانب المضمون باعتبار أن خلل الثقافة السائدة خلل بنيوي في الأساس.

الروايات عموماً تعاملت مع القيمة الراسخة للأب باعتبارها من القيم العابرة للزمن، ولكن الإطار الاجتماعي الذي يوجد أو يوضع فيه الأب يحورها إلى قيمة متحولة، فتتحور هذه القيمة أو تتحول حسب ما تحشرها فيه ثقافة المجتمع ومواضعاته، وتفقد صفتها الأساسية الراسخة؛ ولذلك تتأكد القيمة الراسخة العابرة للزمن بصورة أكبر في حالة الغياب، لتنطلق الرواية، في حين تتأكد القيمة الممسوخة أو المتحولة في حالة الحضور؛ فتتعقد الرواية.

****

عندما نقرأ بدايات الرواية المحلية، ربما نلاحظ ملمحاً هاماً يتعلق بتلك القيمة التي تعتبر من أهم القيم المغروسة في الوجدان الجمعي في هذه البلاد وهي توقير مكانة الأب، ولا يكاد يشذّ عن هذه القاعدة إلا ما يثبتها؛ ولذلك كان أبطال الروايات ينبثقون من غياب الأب متجاوزين وصمة العقوق المباشر ثم لا بأس أن يواجهوا البطركية الاجتماعية بصورة أو بأخرى.

وكان لا بد أن يتفنن الراوي السعودي في هذا الجانب و يقدم اقتراحات متنوعة.

في الرباعية الروائية الأولى روايات عهد الملك عبد العزيز كان همّ الرواة الأول هو (تحييد الأب) كشرط لمسيرة السرد.

الأولية الروائية حافظت على القيمة المعنوية للأب بصفتها قيمة أولية هي الأخرى.

بداية من (التوأمان)[٦] كان الأب الأول في الرواية السعودية هو(سليم) الشيخ الوقور رئيس الأسرة النبيلة الذي «**جاوز العقد الخامس من عمره الذهبي إلى حلقة السادس**».[٧]

هذا الشيخ النبيل تبرع بتحييد نفسه فرحاً بولديه، وقد رزق بهما على كبر «**فعاهد الله في إخلاص لأن أبقاهما له فلن يرهقهما من أمرهما عسراً حتى يبلغا أشدهما ويستقلا بشأنهما**»[٨].

هذا القرار كان أهم الأسس التي بنيت عليها الأحداث التالية؛ فقد أتيح لهما أن يخوضا الحياة حسب خياراتهما الشخصية، وممارسة التجربة والخطأ، ثم سمح لكل منهما أن يحصد نتيجة خياراته الحرة،وهنا تنتهي الرواية. ولا يلام الكاتب على النتيجة الضعيفة التي خلص إليها فهي من حتميات ذلك الزمن. (وربما أمكن هنا الربط بين القرار الخاص والقرار العام، ولكن هذا مبحث آخر).

و(سليم) أب غير مسبوق ولا ملحوق في الرواية المحلية، وربما تأثرت شخصيته بطغيان شخصية بعض الرموز الهامة آنذاك؛ حيث تم على مستوى القرار العام رعاية (وتوأمة) كل من الخطابين الاتباعي والابتداعي (التسمية الشائعة في ذلك الوقت) باعتبارهما ضروريين لبقاء واستمرار الدولة من جهة، و تنامي ارتباطاتها الدولية وانفتاحها على العالم من جهة أخرى.

كان بروتوكول (التوأمة) غير المكتوب الذي اعتمده أهل الحل والعقد هو الخيار الأنسب، وذلك لاستحالة توحيد الخطابين (الاتباعي والابتداعي) على غرار توحيد الأقاليم الجغرافية.

ومما يؤيد هذا أن الدولة حافظت على توازن: ومن ثم استمرار كل من الخطابين، ومواجهة أي صورة من صور تعدي أو تغول أحدهما على الآخر بين الفينة والفينة، في معظم الحالات. (وهذا مبحث آخر أيضاً).

ولكن في العموم ظل الأمر على هذه الحال؛ مما يفضي إلى الخلاصة التالية: ما دام هناك (توأم) بالتبني فلا بد أن يكون هناك أب في خلفية الصورة يحتفظ وحده بحق الأبوة والتصرف وحتى التغول على الجميع.

وهي الجوانب التي ما كان لمعاصري (الأنصاري) ومنتقديه أن يلتقطوها؛ لقد رأوا أن هذا الموقف المتسامح من الأب وصم الرواية بالغرابة، وعدم المعقولية، وجرّ ذلك على الرواية وكاتبها -إضافة إلى عوامل أخرى فنية ولغوية و مناطقية وعرقية- هجوماً شرساً من معاصريه، وتابعهم على ذلك من جاء بعدهم من الدارسين.

اعتزلت الرواية السعودية بعد ذلك حضور مثل هذا الأب الذي تلاشى منذ وقت مبكر، ولا يدري أحد متى يعود في الحقيقة أو حتى في الخيال في المستقبل المنظور.

لقد ظهر هذا الأب في لحظة نادرة في إطار حالة التوحيد المبشرة بإقامة الدولة بعد عشرات القرون من التشتت والتشرذم والفرقة.

ولا يمكننا إغفال معنى قيام الدولة في ذلك الوقت واستمرارها فيما بعد؛ فقد كانت ولا تزال هي المنظمة

الأساسية الوحيدة التي تؤثر في كل جوانب الحياة العامة.

لعل مرور تلك (الحالة، الومضة) مرور الكرام، والهجوم على (الأنصاري) هو ما جعل كاتب الرواية الثانية (الانتقام الطبعي)[9] يأخذ الطريق السهل ويميت الأب من البداية، ويجعل من هذا الموت سبباً لبداية أحداث الرواية، ولكن هذه الإماتة أو الإماطة السريعة جعلت الراوي يواصل السرد حتى زواج البطل؛ وبذلك أصبح مهيّئاً ليكون أباً بديلاً.

ثم وقفت الرواية عند هذا المنعطف الأثير، وتركت مسألة علاقة هذا الأب الجديد بأولاده في عهدة راوٍ آخر.

الصورة الثالثة جاءت في رواية أحمد السباعي (فكرة)[10]؛ فقد تبرع الكاتب بتغييب سلالة البطل (سالم) على مدى أكثر من خمسة عشر قرناً، بدءاً من الأب المباشر حتى بني هاشم بن عبد مناف.

أما بطلة الرواية (فكرة) وهي شخصية معرفية و ثقافية أكثر من كونها شخصية واقعية من لحم ودم، فقد بحث لها عن (تصريفة) أخرى؛ تقول عن نفسها «**كان أبي ولعل في إطلاق كلمة أبي على ذلك العجوز الطيب تجاوزاً كما كنت أسمع من بعض المتشككين لأني ربيت في حجره دون أن أعرف لي أباً، ونشأت على اعتباره أباً كما كان يسمي نفسه، وكما كنت أفهم قبل أن يخالجني الشك**»[11].

وهذا الشك ضربٌ من التغييب، ولكن هذا لا يكفي؛ فقد مات الأب أيضاً قبل بدء الأحداث، وفي النهاية يتضح أن أباها الحقيقي أضاعها وهي صغيرة، وأنها أخت (سالم).

و لم تركز الرواية على حادثة ضياع الصغيرة على أهميتها إنسانياً وقصصياً، بل استخدمتها لإضاعة الأب الحقيقي فلم يظهر في الرواية على الإطلاق، بل إن (سالم) نفسه بطل الرواية عندما ترك الدوران في جبال الهدا خلف (فكرة) انتهت الرواية بمجرد العودة إلى زوجته وأبنائه، فلم نعرف كيف سيمارس سرد الأبوة بعد مغامرته السردية والفكرية طوال أحداث الرواية.

وتكتمل الدائرة بالرواية الرابعة (البعث) بالعودة لمسألة الموت الفيزيقي للأب كشرط أساس قبل أن يبدأ (نجيب) بطل الرواية مسيرته في الحياة وفي السرد.

كانوا يتحاشون الاصطدام بالأب أو تحقيره أو إظهاره بصورة سلبية؛ ولذلك كان تغييبه نوعاً من التوقير في جانب، ونوعاً من الإزاحة في جانب آخر. وربما كان هذا المركب الصعب هو ما جعل الروائيين الأوائل يعتزلون واحداً بعد الآخر.

وبدا أن تغييب الأب قبل بدء الأحداث (غالباً بالموت المادي) من أحد السمات الشائعة في مسيرة الرواية المحلية، وخصوصاً في روايات المرأة؛ فمنه على سبيل المثال: انطلقت (نوال) في (غداً سيكون الخميس)[12]، و منه انطلقت أو تعرقلت (صبا) في (الفردوس اليباب)[13].

وهو ما فتح المجال أمام (هدى الرشيد) و(ليلى الجهني) للهجوم الشرس على البطركية الاجتماعية؛ كل منهما على طريقتها الخاصة، وهو توظيف نوعي متقدم ومختلف لاستخدامات تقنية تغييب الأب.

****

(محسن الوهيب) الأب في رواية (فسوق) هو عمود الرواية من الناحية الفنية، ولكنه مخترق على مستوى الأبوة؛ فقد صاغته الثقافة الاجتماعية، ورمته في أتون تناقضاتها، وأخضعته لتوجيهاتها، ووجهت مسارات حياته على هواها، وقمعت نزعاته الإنسانية، ثم أطلقته في الحياة ليواجه كل عيوب تلك الثقافة، وفرضت عليه أن يتصرف أمام تلك العيوب وفقاً لخريطة طريق صممتها تلك الثقافة أيضاً لتستمر في قمع نزعاته الإنسانية مرة أخرى.

وللدخول إلى منطق الرواية في هذا الجانب ربما أسعفتنا الاستعانة بالذاكرة التراثية واللغة بصفتهما مرجعيتين أساسيتين.

ورد في التراث أن (المأمون) قبض على رجل ادّعى النبوة، فقال له: **ألك علامة؟ قال: نعم. قال: وما هي؟ قال: علامتي أني أعلم ما في نفسك. قال المأمون: وما في نفسي؟ قال: في نفسك أني كاذب. قال: صدقت. وأمر بسجنه.**[14]

قليلون هم الذين يهتمون أو ينتبهون أو يتوقفون عند هذه اللعبة اللغوية القائمة على ثنائية الصدق والكذب.

كيف يستوي أن يكون جزاء الصدق هو السجن؟ أم أنه صدق كاذب؟ أو كذب صادق؟

القارئ أو السامع عادة يتلقى مثل هذه (الأملوحة) بالقبول دون سؤال، ولذلك عادة ما ترد في باب (نوادر المتنبّئين)؛ وذلك لأن الصدق الجزئي لا يغني عن الكذب الكلي.

ماذا لو خرج الأمر من إطار الهزل إلى ساحة الجد؟ على طريقة رواية (عبده خال) في المزج بين السخرية المرّة والنفس التراجيدي بالتركيز على الواقع المعاش، والتداول الاجتماعي اليومي للتخفيف من حدة الميلودراما التي تسيطر على الحبكة؟ وهي عموماً طريقة (عبده خال) في حدة اختزال اختياراته من الواقع بحثاً عن جوهر هذا الواقع، كما أن الصفة الصدامية في رواياته تجعله يتأثر بتقنيات نفس الخطاب الذي يصادمه؛ فأعمال (عبده خال) تركز على

المرسل ذاته والرسالة كوسيلة انتقال؛ حيث تتغلب الوظيفة العاطفية والانفعالية، وأسلوب الحشد والتأكيد والتكرار من جهة، والقصّ واللّزق والاختزال من جهة أخرى والمبالغة في التنبيهات والمفاجأة والأمثلة، واستخدام الكليشيهات اللفظية، والأمثال، والمقولات الدارجة، وهو متأثر في ذلك بنفس أسلوب الثقافة السائدة، فهي تتوسل بذات التكتيكات في خطابها المباشر للتأثير على المنطقة السطحية التي تغلف ذهنية الجماهير.

ترصد رواية (فسوق) كيفية اشتغال العادات والمواضعات التي توجه حركة المجتمع وتتحكم فيه حتى الوقت الحاضر (زمن الرواية عام ١٤٢٤هـ) وهي العادات أو المواضعات أو الثقافات الاجتماعية التي تشكلت منظوماتها بناء على تراكم تاريخي يستند في مقولاته إلى مصادر متعددة ومعقدة وملفّقة تأخذ في عمومها صورة الكذب الكلي المتناغم، ومن ثم فإن صدقها الجزئي أحياناً يظل مثل الصدق الجزئي عند ذلك المتنبئ المنكود؛ أي: أنه صدق لا يعفي من الإدانة.

ومما يرسخ مثل هذه الإدانة أن تلك المقولات تقدم نفسها بصورة جدية وواثقة ويقينية وحادة وقوية، بقدر قوة الأكاذيب التي ترعاها (الضمير يعود إلى المقولات الاجتماعية وإلى الأكاذيب أيضاً. أي: أنهما جملتان في جملة).

والمماحكة اللغوية هنا ليست مجانية؛ فهي طريقة للتدليل على مدى قوة التلاحم بينهما، وطبيعة العلاقة التي تجعلهما متداخلتين بل منصهرتين تماماً؛ بحيث تصبح محاولة الفصل بينهما غير متصورة، وكل من يحاول ذلك يجد نفسه في مجال الاستهداف بالزندقة والتفسيق.

وهذا ينقلنا إلى لعبة لغوية أخرى يحيل إليها عنوان رواية (فسوق)؛ فكلمة الفسوق في اللغة تدل أساساً على الصلاح والاستواء. «**فسقت الرطبة من قشرها، إذا صلحت واستوت**»[١٥].

كما تدل نفس الكلمة على الفساد وهو معنى متأخر على الأقل زمنياً ولأنه لا يقبل الفساد إلا ما كان صالحاً على الأصل، فإن الثقافة الاجتماعية المهيمنة عادة تعطي نفسها الحق في إسباغ صفات (البلوغ، أو الأهلية، أو التكليف) على الأشخاص كشهادة صلاح مبدئية، أو وصمة صلاح موجهة تجعل صاحبها مهيئاً وجاهزاً للفساد (فيما يشبه عملية التسمين والتسويق والذبح)؛ ليتسنّى للمنظومة المغلقة الدوران المستمر، وهو وضع لا يكشف خباياه إلا طرح أسئلة جديدة، على غرار السؤال التالي:

ماذا لو حدثت المعجزة المناقضة لكل سنن الخالق وكف الناس جميعاً عن الخطايا، وفقدوا صفتهم البشرية كما يروج على العامة؟

الجواب: إن أشياء كثيرة سوف تحدث؛ ولكن أقربها إلى مناط السؤال أن من يكتسبون رزقهم من اللعب على ثنائية الفسوق والصلاح في هذه الرواية سيفقدون وظائفهم، ويتحولون إلى بطالة نهائية، وهذا لن يحدث طبعاً؛ لأن الله تعالى خلق البشر ليظلّوا بشراً، وكل شيء غير ذلك يأتي في دائرة المخالفة.

ولكن هذا الافتراض الخيالي لا يخلو من فائدة، فقد يساعد المنظومات أو الهيئات التي تعمل في هذا النطاق على إعادة صياغة رؤيتها وإجراءاتها ونشاطاتها من جديد، حتى لا تتسبب تصرفاتها الارتجالية و سهامها الطائشة في إشاعة المزيد من الفواحش في المجتمع؛ فتتزايد الحاجة إلى وجود هذه المنظمات تبعاً لذلك في متوالية عجيبة لا تنتهي إلا (بالاجتثات) على رأي (فواز) فيلسوف الرواية، أو (بالمحو) على رأي (المقدم أيمن) المحامي ورجل الأمن (وهو الوجه الإنساني أو المضاد الطباقي لقسوة الجهة المقابلة)، أو بالسرد كما فعل (المقدم خالد) الذي تولى أخيراً ملف القضية رغم صراخ زوجته «**لن تفلح في إقناع أحد**»[١٦] ولكنه خيب توقعاتها وكشف اللغز المحير الذي أصرّ فيما بعد على سرده للناس، لأنه توصل إلى حلّه بطريقة تفكير سردية أساساً، و هنا يتحقق الخلاص بالسرد كما تحقق من قبل لشهرزاد، ولذلك جاء سرده على شكل تقرير وشهادة «**ثمة أعاصير تعصف بمخيلتي ورغبة ملحة في تحويل هذا التقرير إلى شهادة مطولة ألقي بها إلى أحد دور النشر وليكن ما يكون**»[١٧].

في رغبة عارمة لإطلاق ومضات الخلاص الخاص إلى فضاء الخلاص العام.

هذه هي البيئة السردية والفكرية التي تقف في منتصفها شخصية هذا الأب الميلودرامي (محسن الوهيب)؛ فالمجتمع دخل في مرحلة اضمحلال القيم القديمة أو تحولها، وكان لا بد أن تتحول تبعاً لذلك الشخصيات النمطية التي سكتها القيم القديمة على نمطها.

لقد اصطدم (محسن الوهيب) بسلطتين شديدتي القوة والتأثير، هما: العادات الاجتماعية من جهة، والهيئة من جهة أخرى، وهو ليس ضد العادات، وليس ضد الهيئة. ولكن حظه العاثر جعله يبدو كذلك.

صياد السمك الفقير الذي كسدت مهنته مع التطورات ودخول الشركات الكبيرة سوقَ الصيد، هو من تقع عليه أكثر من غيره أكبر سوءات المجتمع؛ فالكبار يحمون أنفسهم

من ذلك بقوة الثروة أو الجاه، ومن ثم فإن هذه المنظومات تكون في خدمتهم، وليست لمن هم على شاكلة (محسن الوهيب)؛ إنه أب محشور في قاع المدينة، ومحشور في قاع القرار الاجتماعي، ومحشور في المستوى الاقتصادي المتاح له، و فاقد للحيز الشعوري والجغرافي، أي: المساحة المادية والمعنوية التي يمكن أن يمارس فيها أبوته وقبل ذلك إنسانيته بشكل طبيعي.

فقدان الحيز المناسب جعله مخترقاً بالفقر والعوز والحاجة، وبالحرمان من حبه القديم (جليلة الأولى) بحادثة مأسوية مدوية، ومن عيون الفضوليين في المقهى المقابل لنافذة ابنته (جليلة الثانية)، ومخترقاً من الأقاويل (اللغة في صورتها البدائية) التي يتناقلها الناس وتنشرها الصحافة؛ فتتحول النميمة الشعبية إلى نميمة رسمية، ومن تصرفات السلطة التي دمغت ابنته بختم الفضيحة الذي لا يزول، ومن جهات التحقيق التي أبقت لواء الفضيحة منشوراً على رؤوس الأشهاد، والتلكؤ في كشف الحقيقة، و كثرة الدخول و الخروج دون نتيجة لعدم الكفاءة.

من هنا استلبت منه قيمة الأبوة لصالح عبث الأبوة الجامعة المسيطرة، وهو نوع من الخصاء الاجتماعي.

****

«كانت والله طاهرة». (١٨)

«من يوصلني إلى رقبتها». (١٩)

المسافة بين العبارتين المتضادتين هي المنطقة التي عاشت فيها الثقافة الاجتماعية واخترقت بها شخصيته، إنه نوع من الطباق الخطابي الذي يعكس مدى الخلل الكامن في بنية هذه الثقافة، إنها تجمع بين الأضداد دون أن تشعر بما تنطوي عليه من تناقض؛ مما ينعكس بدوره على تصرفات الأفراد وردود أفعالهم.

كل ذلك ترك الأب مشتتاً بين مشاعره الإنسانية الدفينة أحياناً مما يجعله يميل إلى تبرئة ابنته، وبين موروثاته الاجتماعية في أحيان أخرى؛ فيعود إلى تجريمها «كان أشبه ببندول ساعة خرف يقدم حيناً ويؤخر أحياناً». (٢٠)

لقد تحول إلى أب مزدوج الشخصية، الأب الإنساني فيه يتوق إلى تبرئة ابنته أو غفران ذنبها، والأب الثقافي ينحو إلى تجريمها والانتقام وتمزيق جسدها «**لم يكن متيقنا أنها افتعلت الموت لتهرب من قبرها وكان وقوفه للتبليغ عن هربها غير مقنع فقد تأرجح بين اليقين والشك**». (٢١)

ومما يزيد مصيبته أن أسئلة الناس موجهة و خبيثة ومستفزة «**هل عرفت مع من هربت؟** » وهو «**ملجوم بحيرته، وسفالة من يواسيه**». (٢٢)

كان السرد يكرر ويؤكد ويوغل في تصوير التمزق النفسي الرهيب الذي يعاني منه (محسن الوهيب) لجلاء قوة الضغوط التي يتعرض لها والموقف الذي وضع فيه. «**في البدء كان يشقق وجوههم بصرخة: كيف لميّتٍ أن يهرب؟ ومع التأكيدات التي تهبّ عليه من كل الجهات أذعن لخبر هروبها، وبات يشارك أبناءه ابتلاع جمرات الغضب ضارباً فخذه بيده متحرقاً: من يوصلني إلى رقبتها؟** ». (٢٣)

عدم كفاءة الجهاز الأمني في كشف اللغز أبقت ملف القضية مفتوحاً «**تنقّل ملف قضيتها بين عدد من الضباط وكل منهم يحمله لفترة ويصطدم بجدار الحيرة فيتركه على مكتب العميد (إبراهيم العامر) معتذراً عن مواصلة حيرته**». (٢٤)

وهو ما أبقى جرح الأب مفتوحاً وسمعته مستباحة، ولكن ظهور المقدم (خالد) واستلامه لملف القضية أعاد له شيئاً من الأمل «**وقف أمامي آخر مرة منكسراً: لا أعرف لماذا أثق أنك ستغسل وجهي من هذا العار**». (٢٥)

ثم تشجع أكثر بعد أن أرسل برقية إلى الملك «**لقد سرقوا ابنتي من قبرها ويحاولون إقناعي بهربها**». (٢٦)

ولجوئه إلى الملك (أب الجميع) هو نوع من الفرار بأبوّته عن منهم دون الملك.

وعلى عكس الروايات التي يغيب فيها الأب، يكون حضور الأب هنا ضرورياً لاستمرار الرواية؛ الأب المقهور المظلوم والدائن المدين، والسلعة في الحالتين هي المرأة «**كله سلف ودين.. حتى دمعة العين**». (٢٧)

وإذا كانت النقود هي العملة الدارجة في التعاملات التجارية فإن المرأة هي السلعة الدارجة في التعاملات الاجتماعية.

كانت (جليلة الأولى) هي السلعة هذه المرة، وكان لا بد من تمهيد السبيل لاشتغال المنظومة الاجتماعية على حساب مأساتها «**فحين انتدبتها الأقدار لأن تكون هي الدم المسفوك تخلت عن حذرها تماماً**». (٢٨)

وتحولت (جليلة الثانية) إلى سلعة متداولة هي الأخرى.

في غياب الحرية الإيجابية وبقاء الحرية السلبية (الحرية في الخفاء) تصبح الأقدار جزءاً أساسياً من بنية الثقافة الاجتماعية؛ إنها دائرة مغلقة، فالثقافة الاجتماعية تؤمن وتتنبأ بأقدار الأشخاص، بل تصنع وتحدد المسارات التي يجب أن تسلكها هذه الأقدار، وتستعد لذلك بالمنظومات أو الهيئات اللازمة لقمع من تقع عليهم الأقدار؛ فيحدث كل شيء

كما خطط له، وتحدث الأقدار غالباً كما تم التنبؤ بها (إنه نوع من التنبؤ الذي يصنع نفسه) ثم تأتي الثقافة الاجتماعية لتحاكم صرعى الأقدار، وهكذا دواليك. يقول العميد (إبراهيم العامر): «**نحن من يقوم بتجهيز عجينة الخيانة**».(٢٩)

وخيارات الأب محدودة في داخل هذه الدائرة بعد الخصاء الذي وقع عليه، كما أن خيارات المرأة أكثر محدودية في ذات الدائرة، فإذا سلمت من القتل المادي فليس أمامها إلا القتل العاطفي والمعنوي.

امتزاج (جليلة الأولى) بـ(جليلة الثانية) هو امتزاج بالمآل النهائي؛ فمع أن حكايتيهما مختلفتان ألا أنهما متفقتان في التهمة، ثم في إعلان الطهارة المتأخرة. لقد كانت (جليلة الأولى) بريئة، وكانت (جليلة الثانية) بريئة، ولكن الأولى لم تسلم من الذبح المادي، والثانية لم تسلم من الذبح المعنوي، والأب والحقيقة هما الضحيتان الإضافيتان في الحالتين.

إن الثقافة الاجتماعية لديها قدرة هائلة على رصد الأخطاء، ولكن قدرتها ضعيفة جداً في معرفة البراءة أو الشيء الصحيح أو الحقيقي.

المعلمة في مدرسة تحفيظ القرآن هي الوحيدة التي قالت الحقيقة (٣٠)، لكن صوتها ضاع في طوفان الأقوال الكاذبة، كناية عن ضياع صوت القرآن في أوضاع مماثلة ولذلك «**لم تعد مناكب الأرض كما خلقها الله. غدا كل فعل محرّم وكل حركة مكروهة وكل نغمة غير مستحبة. مفردات اجتثت من أصولها وتحولت الفروع إلى أصول و عملية تبادلية قائمة على الاجتثاث**». (٣١)

مرة أخرى يبالغ (عبده خال)، وكأنه صدى لمبالغة الثقافة المهيمنة التي يجادلها، وهي في اعتقادي مرحلة حتمية قبل الدخول إلى مرحلة أخرى تناقش فيها معضلة الأب وبقية المعضلات الاجتماعية بقدر أقل من الانفعال والمبالغة.

عموماً في مثل هذا الجو الكئيب أقصى ما يمكن أن يبقى للآباء في ظل الثقافة السائدة هو إسقاط هيبتهم وإبقائهم على الهامش أو تحويلهم إلى أدوات مثل أجهزة التلفزيون (في كل بيت واحد).

أما (محسن الوهيب) بالذات فقد بدا كأن المجتمع احتفظ بكل أخطائه و إخفاقاته ليمسخ بجزء منها هذا الأب.. ثم يدمر حياته بالجزء الآخر. وقد نجح (عبده خال) في رسم شخصيته بحيث تضم طرفي هذه المعادلة الكريهة.

وكان لا بد أن تختتم الرواية بتحديد «الميكانزم» الأساسي الذي جعل الثقافة المهيمنة تبدو على هذه الصورة؛ وذلك أنها تقوم على فرضية واحدة ورأي أحادي، إنها مثل قضية جليلة «**ففي هذه القضية لا توجد سوى فرضية واحدة (الهرب) وإذا كانت هذه الفرضية خاطئة فلا بد أن تكون كل الحلول خارج دائرة الصواب**». (٣٢)

واتضح أن هذه الفرضية خاطئة؛ فالحقيقة لم تتضح إلا بعد أن تم التخلص من إسار هذه الفرضية؛ ومن ثم انتهى السرد، وبقيت المعضلة.

وهنا نعود إلى مقولة (فوكو) بأن الأبوية جزء من شبكة القوى الاجتماعية الخاصة بتشكيل اجتماعي معين التي لا تحتكر القوة فيها جهة واحدة (٣٣).

فنقول: ماذا لو كانت درجات الاحتكار متفاوتة جداً بشكل غير طبيعي؟

---

(١) دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥م.
(٢) تهامة، جدة، ط٢، ١٤٠٣هـ.
(٣) دار الساقي، بيروت ٢٠٠٥م.
(٤) البعث، ص: ١٢٧.
(٥) بنات الرياض، ص: ٧.
(٦) مطبعة القيمرية، دمشق، ط١، ١٣٤٩هـ.
(٧) التوأمان، ص: ٧.
(٨) التوأمان، ص: ٨.
(٩) المطبعة الشرقية، جدة، ط١، ١٣٥٣هـ.
(١٠) دار الصافي، الرياض، ط٢، ١٤٠٩هـ.
(١١) فكرة، ص: ٢٨.
(١٢) روز اليوسف، القاهرة، ١٩٧٧م.
(١٣) دار الجمل، ألمانيا، ١٩٩٩م.
(١٤) الأبشيهي، المستطرف، طبعة دار الفكر العربي، ص: ٢٦٢.
(١٥) ابن منظور، لسان العرب ج٤، طبعة دار المعارف بمصر، ص: ٣٤١٤.
(١٦) الرواية، ص:٣٤.
(١٧) الرواية، ص: ٣٤.
(١٨) الرواية، ص: ٢٥٣.
(١٩) الرواية، ص: ٢٣.
(٢٠) الرواية، ص: ١٢٢.
(٢١) الرواية، ص: ٢٩.
(٢٢) الرواية، ص: ١١.
(٢٣) الرواية، ص: ١١.
(٢٤) الرواية، ص: ٤٣.
(٢٥) الرواية، ص: ١٩٢.
(٢٦) الرواية، ص:١٩١.
(٢٧) الرواية، ص: ٢٦.
(٢٨) الرواية، ص: ٢٨ .
(٢٩) الرواية، ص: ١٠٤.
(٣٠) الرواية، ص: ٨٢ .
(٣١) الرواية، ص: ٨٩ .
(٣٢) الرواية، ص: ١١٨.
(٣٣) ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، عن دليل الناقد، د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي ط ٣، المركز الثقافي العربي ٢٠٠٢م، ص:٦٤.

تنصيص الواقع: الرواية السعودية من المشافهة إلى الكتابة

محمد العباس*



بما يشبه الحنين الروسوي للريف والتأفف المجازي من المدينة، يقرر «عبده خال» أن « المدينة تعلمك القذار» وذلك في روايته «مدن تأكل العشب» وهو هجاء يتكرر بكثافة في الرواية المحلية مع معرفة الروائيين، المتحدّرين من أصل قروي في الغالب، أن المدينة تغري الكائن وتجرؤه على كتابة الرواية، أو هذا هو مكمن النظرية التي تضع سحرية خطاب القرية، بعفّة تداعياتها الثقافية والأخلاقية والاجتماعية قبالة خطاب المدينة، الذي يبدو بدوره مكشوفاً ومعقداً في آن كناظم للعلاقات الإنسانية، حيث تنتفي الكينونة ويتصعد الحسّ الفرداني، فالولادة الجديدة للرواية مدينية بامتياز، وعليه فإن النصوص الروائية المتولدة لا تنفصل بحال عن تلك البنية الثقافية الأشمل، وعما تؤمّنه لها من فضاء ديمقراطي، واختبار حداثي أشبه بالصيرورة الدائمة.

ليس من المصادفة أن تنتهي مجموعة من الروايات بعودة البطل إلى «الرياض» أو مغادرتها (ناصر بطل «سقف الكفاية» يعود إليها من كندا مقبوضاً، وإلى نفس الوجهة تغادر هند «بطلة هند والعسكر») أو بعبارة رثائية تثير الذعر والتخرص مما ستؤول إليه هذه المدينة الساطية مادياً ونفسياً، كما اختتم «إبراهيم الخضير» روايته «عودة إلى الأيام الأولى» بالقول: الرياض لم تعد إلى ما قبل الثاني من أغسطس ١٩٩٠م !!! شيء ما تغير «وكأن الحياة والرواية أيضاً في مكان آخر، يلهث الرواة بحثاً عنها، فيما يشبه الرحيل إلى إيثاكا، فهكذا يستدعيها الوعي الروائي، بما هي فضاء ضاغط، أو مدينة مكتوبة حتى قبل أن يسردها الرواة، وتعبّر في حقيقة مضامينها كمكان، عن هوية استحواذية جامعة. ولأنها ككل الأماكن ظاهرة مرتبطة بالذات وبالوقائع المعاشة المتعلقة بالإنسان، جعلها الروائيون عنصراً حكائياً، وربما مارسوا شيئاً من الكراهية ضدها؛ لأنها مفروضة بقوة حتى على رواياتهم، أو تموضعوا فيها قسراً ليسردوا قراهم، كما روى «أحمد الشويخات سيهات» في «نبع الرمان» وتغنّى «أحمد أبو دهمان» بقرية آل خلف في «الحزام».

الرياض قيمة مادية على أرض الواقع، تفرض سطوتها على الفعل الروائي، إذا ما تم تحليل هذا الجانب من السرد الأدبي، ومقاربة الشعرية الجديدة للمكان، حيث تتحول إلى مدينة ملعونة. جاذبة مادياً، وطاردة روحياً، يصعب الاقتراب منها – روائياً – دون استدعاء جملة من التداعيات التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية، ودون تحميلها– كفضاء مديني، وكمختبر شامل للحداثة– جريرة الفتك بعفّة القرية وشعرية تداعياتها، فقد موضعها «أحمد الدويحي» بهجاء جمالي في ثلاثيته «المكتوب مرة أخرى» قبالة قريته «العسلة» أي: خارج مفردات أمه الجميلة، كما اختصر ذلك الوسواس الحداثي «تركي السديري» في إشارته المبكرة إلى «جدار القرية» الذي كان يتهاوى أمام ضربات المدنيّة والتحديث، أو كما عبّر «فهد العتيق» – روائياً – عن اضطراب تلك الصيرورة بكائنه المؤجل، الذي يصعب تشكله على أرضية متحركة، تتعرض على الدوام لمؤثرات واستقطابات على درجة من التباين.

ذلك الصاعق الحداثي هو الذي عجّل بتقويض الحاجز بين المضمر وما تمت معالنته سردياً، للتأكيد على أن الرواية «بنت المدينة» ولأنها كذلك، تورطت بشكل لا إرادي في حالة من التدافع مع الشعر، إذ عاشت الرواية المحلية على هامشه لزمن، وأدمنت صمتها تحت وطأة الأيدلوجي والشعري والسياسي والاجتماعي، لتصل اليوم إلى خطاب أكثر تعقيداً يتم بموجبه كسر حاجز الشفاهي كما يتداول كحكايا، على حافة الكتابة، بما هي الحلقة الأكمل والأهم في متوالية (الكلام – اللغة – الكتابة) وبما هي المعادل البنائي للهوية، فهي وعي مضاعف يتمثل في نص يتجاوز النزوة الذاتية وإمتاع السامعين بلذّة السرد، إلى استراتيجية متعددة الأبعاد تراهن على شكل جديد من التلقي، برواية تشبه منتجها بالضرورة، ولا تستعير عوالمها وشخوصها من المنافي.

إذاً، المدينة كانت ضرورة فنية وموضوعية، ليس كفضاء مكاني متخيّل وحسب، ولكن كحاضن حياتي، تستشعر فيه الذات جملة من المعاني الإنسانية الحية عبر اللغة، لامتصاص مركبات الثقافة القبلية والقروية والفئوية والمذهبية، والتماس بالمعنى الأحدث للثقافة، بما يعنيه من التعدد والإقرار بالآخر، وداخل حاضن مديني أوسع يتمثل في العولمة، التي تهب صوتاً لكل فرد مهما طالت إقامته في الهامش. وبموجب هذا التحول تم التخفف من غلواء التهويمات الشعرية، واستثمار فرصة تاريخية ثمينة لصعود «الفردانية» كما أعلنها «القصيبي» في «شقة الحرية» والتعاطي الأحدث مع متطلبات الكتابة الروائية، رغم العناد الرومانسي الذي أبداه «عبدالله ثابت» في روايته «الإرهابي ٢٠» «لمدينة أبها» وإنكاره المجازي لما طرأ على قريته من تحولات دراماتيكية، بديالكتيك نفي مكتظ بالعبارات الشعرية «لا يليق بأبها إلا أن تكون قرية مهما ملؤوها بأعمدة الضوء والبنايات والشوارع الإسفلتية والمتاجر والأسواق. إنها قرية على طريقة المدن، مثل الفتاة الريفية التي ألبسوها ثياب المدينة إلا أنهم لم يستطيعوا تغيير جسدها الريفي».

❖ ناقد من السعودية.

هكذا تم تجاوز اللحظة الشفهية بتحريك مكامن المسكوت عنه، المحكي ضمناً، أو الراكد، بسبب جملة من الاعتبارات الفنية والموضوعية، وعليه صار إنطاق ما يعرف بالتاريخ الشفوي أمـراً ممكناً، من خـلال ذات مهجوسة بالحضور عبر مدونات هي بمثابة الوثائق أو السجلات، كما تمثل في «ميمونة» «محمود تـراوري» مثلاً، حيث الانقلاب على «زمن الكليات المغلق» والانتماء إلى «زمن الخصوصيات المفتوحة»، أي: الذهاب إلى المجتمعية عبر الفردية، والخروج من خرس مجتمعات ما قبل الرواية إلى ما بعدها، التي يشبهها «بيير كلاستر» بالكتلة الصماء، أو هذا ما يقرره بنقدية جارحة حين يقارب الكيانات البشرية التي تعيش عماها الحياتي وليس التعبيري وحسب.

في ظل تلك العتمة الماسخة للفرد تنهض الرواية كممرّ لتفتيت بنية الصمت، إثباتاً للحضور، أو هكذا تبدو كفرضية أنطولوجية تقوم على الرغبة في الانوجاد المعززة بروح الاستمرارية. وبمقتضى هذا التقعيد الأناسي يمكن التماس بتلك المتوالية من الروايات في مجتمع مصاب بالتشظي، وانفقاد السحنة الاجتماعية الموحدة، أو خضوعه لهوية مركزية مفروضة من نسق أعلى، وانكشافه الصريح أمام بؤس الواقع ومزاعم الشعارات، ووهن الأيدلوجيا، وتهاوي المركب القبلي والطائفي، وانفضاح ميكروفيزيائية السلطة بكل أشكالها (الدينية والسياسية والاجتماعية)، حيث أصبح حتى الانشقاق على عمومية النسق، ومهادنة الخراب، وانمساخ السحنة الاجتماعية مادة ضرورية وصالحة للكتابة، بل وقودها للتصالح باليومي مع الجغرافيا والتاريخ وإعلان الرفض للهوية الضيقة أحادية البعد.

ولأن الرواية خطاب تفاعلي يحدث تماسه مع كافة أشكال الوعي (الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والنفسي والتاريخي والأسطوري والنسوي وحتى الشعبي) يفترض وجود ذلك الوعي في الفعل الروائي المحلي ولو بمنسوب بسيط، فالرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغير، بتحليل «إيان وات»، وهذا هو مكمن الوعي الذي يمكن امتصاصه بالفعل من عالم بعض الروايات الجديدة، المحقونة بالمضامين حد تحولها إلى خطابات أيدلوجية لا تراعي متطلبات البنى الفنية، بل تقتات على صيرورة أوسع وأشمل من مقاصد وقدرات الفرد، كما يلاحظ في روايات «تركي الحمد» مثلاً، التي تم تعاطيها كمنشورات سياسية وعاطفية إلى حدٍّ ما؛ لأن الرواية- بتصور «ميشال بوتور»- ليست مغامرة الفرد بل المجموع، أي: المجتمع الذي «لا يتألف من أناس فقط، بل من كل ما هو مادي وثقافي».

هذا ما تتطلبه الرواية في علاقتها بالواقع، عندما تحاول تنصيصه، أي: الكتابة بروح اللحظة التي تماثل النص الإبداعي بمقومات الخطاب الاجتماعي والسياسي، فيما يعني الإقرار بالتحول وبالتاريخ الإنساني كترجمة لانزياحه المستمر، حسب «فيصل دراج»، وكتعبير عن زمن راكد يعوزه التغير والتبدل، على اعتبار أن الرواية، تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية، التي تمارس ضرباً من نقل العلاقات الاجتماعية من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثابت المقدس إلى متحول لا قداسة فيه، فهذه الانعطافات اللافتة في المشهد المحلي إنما جاءت إثر انهيار الوهم الأيدلوجي، وما تبعه من ترد اقتصادي، وانكشاف الكائن أمام قدره كفرد وليس كمنظومة فكرية وسحنة اجتماعية وحسب.

إذاً، الرواية تحدث في لحظة التحول، وتؤثر فيها بعمق عندما تعبر بوعي عن ذلك الانتقال التاريخي، فهي أكثر نظم التمثيل اللغوي كفاءة، بالنظر إلى ما تتّسم به من حيوية وتنوع يسمح بتعدد وجوه التعبير عن الحقيقة، ولذلك تأهلت كخيار أدبي ينهض بالتحديث على مستوى المرجعيات الجمالية والمفاهيمية، فهي خطاب استحواذي على درجة من الاشتباك بالمنظومات الفكرية والعقائدية والأخلاقية، ويتداخل فيها آخر طـرازات السرد والتفكير الإنساني، بل هي الفضاء التواصلي الأصدق لتمثل شكل الحداثة الاجتماعية، وعليه جاء النص الروائي المحلي ليعمل ضمن وظيفة تمثيلية كاشفة لطبيعة الوقائع، من خلال رواية جديدة هي بمثابة نص أدبي متعدد الأبعاد، لا يتخفف بحال من المعنى الوظيفي للثقافة، وكأنها أرادت أن تشكل ضميراً متنوع الدلالات بتحريك جملة من المرجعيات التاريخية والاجتماعية، والتماس بنظريات ما بعد الحداثة التي تضع الاعتراف بالتباين والاختلاف والتنوع والتعدد شرطاً لتحديد معنى الثقافة.

هكذا انفجرت بنية الصمت، وقررت ذوات كانت تبدو مجبولة على الامتثال، ومجتمع موصوم بالخرس المزمن أن ينروي، فيما يبدو انهياراً مبيتاً وحتمياً للحاجز القائم بين الشفاهي والمكتوب، كما تفترض نظرية الرواية أيضاً في طابعها التدويني، حيث أفصحت «بدرية البشر» عن ذلك التحول بصراحة في روايتها «هند والعسكر» من خلال تحريك التاريخ الشفوي من أقصى مكامن صمته، من خلال تصدّيها لتاريخ العبودية في المملكة كما اختزلته في «عموشة»، ففنّ الرواية كما عبّرت عنه هو «مهارة توارثها أهل بيتي، وكنت أول تلميذة تحب أن تصغي وتتعلم فنّ نسج الحكايات، ثم إعادة

رسمها على الورق».

إذاً، صار من الممكن الإصغاء الضمني، أو التنبؤ بقصص لم تروَ بعد، والتعويل على إنهاء منهجية التملّص والمراوغة التي كانت تحدّ من سقف التعبير، أو ما ينبغي أن يقال، فالمواظبة الكتابية اللافتة - روائياً - أنتجت في العقد الأخير ما يفوق رصيد المنجز الروائي منذ بدايات التأسيس، وما يمكن اعتباره «رواية محلية» ولو بالمعنى الكمّي، فذلك التنامي المطرد في أطوارها، الذي أوصلها إلى ما يشبه الظاهرة متعددة الدلالات، هو ما يقلب رتابة السؤال الجوهري المزمن عن سرّ غيابها إلى البحث عن سرّ تعاظمها، والبحث عن معنى إعادة تموضع طابور طويل من المبدعين في خانة الرواية.

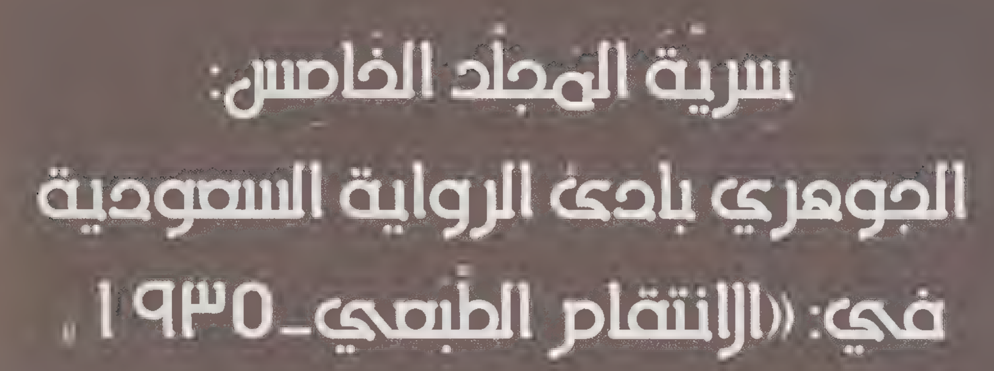
وبالتأكيد تجسد تلك المراودات السردية وثيقة حية لشخصية المكان والإنسان، فهذا التواتر في الإصدارات دلالة صريحة على كتابة من صميم التجربة والخبرة، أو هكذا يمكن التعاطي مع إشارات هذا الفعل الإبداعي، حيث أطلّت زمرة من الروائيين الجدد، ولكن «الرواية الجديدة» لم تتوجد، إذا جاز استعارة وصف «روبير بانجي» للمشهد الروائي الفرنسي إبّان حمى البحث عن رواية جديدة، فقد برزت مجموعة من الأسماء الجديدة التي تقتحم عالم الرواية للمرة الأولى، وتقاربه بمحاولات تجريبية جادة، أو تثويرية لمضامينه بمعنى أدقّ، بحثاً عن رواية مختلفة بكل ما تعنيه الكلمة من انشقاق، للخروج بالسرد من صرامة بناءاته التقليدية، إلى أفق حداثي متعدد الأبعاد شكلاً ومضموناً.

ولكن يبدو أن أكثر تلك الروايات مجرد قصص قصيرة منفوخة، إذا جاز استخدام التعبير الانتقاصي «لامبروز بيرس»، لأن دلالات المنتج - كمّاً وكيفاً - لا تتناغم بنيوياً بالمعاني المتعددة للكتابة كمفهوم ووظيفة وفنّ، مهما قيل عن محاولات الحدّ من تطرّفاتها التعبيرية والبوحية، فالرواية المحلية في علاقتها بالواقع تبدو ذات طابع امتصاصي، تلهث وراء الحدث، وتستعرض اللحظة، التي هي أكثر مراوغة وغموضاً مما يعتقده ويسجله الروائيون، بشكل توثيقي، ولا تقوم بمهمة تحليل تداعياتها، حيث يتبين أن الواقع بعموميته هو أكبر مرجعية، وأهم مضخة معتمدة، كما تنفرض عبر الحدث والوقائع وليس تحت مظلّة فلسفية أو فكرية، وهو ما يفسر عدم وجود مرجعية سوسيولوجية حيوية متبلورة، كما هو حال «المخيم» بالنسبة للرواية الفلسطينية، وكذلك «الحرب الأهلية» بالنسبة للرواية اللبنانية، لحظة ولادتها الجديدة، وأيضاً «الحار» بالنسبة للرواية المصرية في طور تشكّلها.

وإذ تؤسس هذه الأصوات لرواية بمواصفات محسوبة تراعي المنسوب المتواضع، أو الحذر للحداثة الاجتماعية، تتقاطع بشكل أو بآخر مع فكرة «لوكاتش» عن الرواية كصوت للبرجوازية والفردية، أو هكذا يتحقق ضمنها ذلك المنحى من نظرية الرواية، بما هي الشكل التعبيري الأكثر انفتاحاً واستيعاباً للخطابات الإنسانية، أي: ملحمة العصر الحديث، كما تصورها «باختين حوارية» قوامها التعددية اللغوية، حيث تتكثف غالباً على حافة الهوية كمعادل للكتابة، وهو ما يتأكد بشكل جلي عند تأمل الذوات المنتجة للروايات، وتفحص وعيها أو صلتها بالكتابة، أي: اختبار ما تنتجه من مستويات متباينة في المواقف والتجارب، على اعتبار أن الرواية كتابة تضطلع بمهمة إعادة اكتشاف الذات، من خلال مفهمة التاريخ، والإحساس الشخصي به كذاكرة، أو توسيع معنى الموروث بوعي تداعياته الزمانية والمكانية.

ولأن الكتابة الروائية ليست مجرد تعبير عن الذات، بقدر ما هي حالة من الخضوع لسطوة اللغة التي تمارس وعيها المسبق على الذات الراوية، كما هي ضرب من المحو والكتابة لتوسيع مفاهيم الثقافة والذاكرة، تزداد أهمية مساءلة وعي الروائيين، لمقاربة إشكالية هذا المنحى المتعاظم كمفهوم تاريخي، وكاشتغال معرفي، فهذا اللون من الإبداع فن من الفنون التي تحتّم التلفت إلى الوراء، فهو إذ يسجل حراكه ككتابة داخل اللحظة الراهنة، يرتدّ كوعي تاريخي إلى المنقضي، بمعنى أنه واقع لا محالة، فنياً وموضوعياً، كذوات ومنجز، على مزدوجة الحداثة والقدامة، ليجيب على سؤال التجاوز الإبداعي بما هو حراك نحو الحرية ورهان عليها، أو الارتهان التكيفي إلى السكوني بمعناه المحافظ داخل منظومة التراث والثوابت التقليدية، بمعنى أنه أداة ومكان الصراع، أو وسيلة التغيير التي تختزن وعي الذات الراوية.

www.m-alabbas.com
malabbas@hotmail.com



أحمد الواصل*



رواية

الانتقام الطبعي

رواية علمية أدبية اخلاقية اجتماعية

بقلم

(محمد نور عبد الله الجوهري)

خريج المدرسة الفخرية

«بمكة المكرمة»

الطبعة الاولى

على نفقة المؤلف

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

١٣٥٤هـ — ١٩٣٥م

المطبعة الشرقية بجدة

«ها أنا مُرْسِلٌ لَكِ طيَّه كتاباً أسارعُ لأقولَ لك،
حتى تحافظي علَى حذَرَك أمام الغُرَباء،
إنه لسُوءِ أو حُسْنِ طالعِه قد جرى التَّنْقيصُ من قَدْرِه».
(فريدريش شليجل)

يحفظ لـ:موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث-٢٠٠١، الصادرة عن دار المفردات/الرياض، أنها إنجاز تاريخي في حياة أدب (غالب) الجزيرة العربية في المملكة العربية السعودية للقرن العشرين الميلادي-القرن الخامس عشر الهجري.لكن الاعتبارات التي من المفترض توفرها في موسوعة اتخذت منارتها التاريخ وطابع المختارات والدراسات من ذوق ذات واحدة ما يعيد مساءلة التسمية لكلمة:«موسوعة»، لماذا هي موسوعة بينما هي تشرح أنها أنطولوجيا(مختارات) اختيارات ودراسات؟

إذا ما تجاوزنا المقدمات النقدية التي تسبق كل مجلَّد،المجلد الخامس خاص بالرواية، تحضر مأزق انعكاس ذات الناقد عليها، كتصفية حساب أو تعميم حكم نقدي أو سرطان الثرثرة النقدية، إضافة إلى اعتساف إقصائي طال صوتاً روائياً كان من المفترض وجوده ضمن المرحلة الثانية: عبد الرحمن منيف(١٩٣٣-٢٠٠٣) أو إلى خطورة تسلط أزمة صراع (الفحل/الأنثى) في تعميم نقدي طال مؤلفات الفترة الروائية الأولى لسيدة الرواية الرومانسية:سميرة بنت الجزيرة العربية/ سميرة آل خاشقجي (١٩٣٩-١٩٨٦)، أو تجاهل القيمة الروائية لـ«أمل شطا وهدى الرشيد» من المرحلة الثالثة. هو إعادة مساءلة البدايات من جديد ليس عبر تكرار الكلام النقدي الذي قيل معادٌ ترديدَه عن ثالوث البداية الروائية: الأنصاري (التوأمان)، السباعي (فكرة)، المغربي(البعث)، دون اقتراح التساؤل المشروع عن تاريخية البدء لا فيما سبق الصدور بل في الظروف التي جعلت من عبد القدوس الأنصاري(١٩٠٤-١٩٨٣) يسبق أحمد السباعي (١٩٠٣-١٩٨٤) وهو أكبر منه.. أو مساءلة تعميم الحكم النقدي عن مستوى مجايلهم أحمد حوحو (١٩١٠-١٩٥٦) في روايته: «غادة أم القرى»، كذلك مساءلة: لماذا هي البداية لمجرد التاريخ لا للقيمة الفنية مع: «التوأمان-١٩٣٠» وليست مع رواية: «الانتقام الطبعي-١٩٣٥» لمحمد نور عبدالله الجوهري (ميلاده/موته؟)، هذا جزء من بحث بمثابة مطالعة نقدية لاقتراح مقدمة الرواية العربية السعودية.

إن وضع حقبة تاريخية للمرحلة الأولى[١]: التأسيس وكشف البدايات (١٩٣٠-١٩٥٩)، هي محاولة جاهدة للتأكد من أن فن القصّ، أقصده دوماً: فن السرد، الذي تنتج تحته: روايات وقصة قصيرة، كذينك ربما سيرة ذاتية. قد تمخض عن تيار فني فيما قدم على أن مرحلة التأسيس لا تمنع من أن يسهم بها ممن هم ذوي أو هن ذوات موهبة، رؤية أو موقف، إضافة إلى ذلك أن يكون المنتوج الأدبي مقترحاً يدفع إلى ما هو ضمن التطور حالة إبداعية، كذلك يساهم بها ممن يأتون خارج الاعتبار الفني، مهارة كتابة لا موهبة سرد، بيان فكرة أو مبدأ وربما كشف حالة خاصة تستدعي تقديم سيرة متخفية في رداء تخييل سرديٍ مستعار، وهذا ما يمكن أن يكون إضافة أو صدمة ترمي حجراً في مياه راكدة تعويضاً عن موهبة السرد والتعبير عن تيار فني يحمل موقفاً أو رؤية[٢].

التعامل مع مرحلة البدايات ليس بذي يسر إذ إنك تبدأ من عدم أو ذاكرة محروقة لملاءمة التعبير من جهة أو أنك الآن بعد مرور خمسة أعوام زيادة على السبعين المؤرخ به تاريخ أول رواية طبعت ليد كاتب سعودي، عبدالقدوس الأنصاري- كما ذكرت آنفاً-، سوف تنظر بمعيار ما تكدس من أوراق طاولت فنوناً سردية: قصة قصيرة ورواية، تجعلك تعطي مرحلة البدايات تقسيمات اضطرارية تتحايل بها من أجل أن تجد ذريعة قوية لما يمكن أن تصنفه كأول رواية أو تأسيس الوعي السردي سواء في خانة الرواية ومن بعد في خانة القصة القصيرة. لذا ربما أضع ترتيباً تحايلياً[٣] قدر ما يزحف بالقيم التفاضلية التي أعطيت في دراسات عن السرد ظهرت أو امتدت ذاكرتها مع باحثين آخرين[٤] إلا أنه يعطينا فرصة، حيث تتوفر النماذج السردية في رواياتنا التي تقودنا إلى ذلك المقترح النقدي تصنيفاً قائماً على الدرس والذوق كذلك الذاكرة الروائية العربية المتسربة ضمن تياراتها وتجاوبها الزمني سواء مجايلة أو مسابقة ربما مسبوقة.

إن ما يلفت حين وضع مصنفو موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث،رواية: «الانتقام الطبعي-١٩٣٥» لمحمد الجوهري، آخر القائمة،حسب الترتيب الأبجدي لأسماء الروائيين، ضمن مرحلة البدايات، وقضي عليها من كاتب مقدمة هذا المجلد الخامس، مقوساً بمعقوفين تعليقات تسربت من تقوس حاجبي حينها، رجاءً لنقرأ:

«ولا تختلف قصة (أليس مجلَّداً عن الرواية؟!) محمد نور عبد الله جوهري (تجوهل وضع سيرة له) «الانتقام الطبعي» عن قصة الأنصاري (الإصرار على مصطلح قصة) في هدفها التعليمي وسرديتها المباشرة (هل سيُوْرد منها نصاً؟). فهي تروي قصة (للمرة الثالثة أيضاً) شاب في مدينة الطائف يرث

❖ شاعر وناقد في الأدب والموسيقى.

أموالاً كثيرة من والده ويبددها على السهر واللعب والأنس مع رفقاء السوء.و يصيبه الفلَس في آخر الأمر، فيستغله صديقه الشرير ويستولي على ما بقي لديه من أثاث وأموال ثم يهرب إلى مِصْر. أما البطل فإنه يبيع بيته ويرحل إلى مكة تائباً، ويفتح له دكاناً بسوق سويقة، ويتعرَّف على أحد الأطباء السوريين الذي يساعده في محنته ويعالجه نفسياً مما أصابه من نكبات وآلام، ثم يزوجه من إحدى بناته. فيشفى الشاب من أحزانه ووساوسه، ويلتقي في آخر الأمر بصديقه الهارب في مستشفى أجياد مريضاً بالزهري نتيجة استهتاره واختلاطه بالعاهرات ثم لا يلبث أن يموت. أما البطل التائب فإنه ينجب ولداً ويعيش هانئاً مع أسرته السعيدة في التبات والنبات»[٥].

ألم يحاول الحازمي أن يكتبها من جديد كما لو كانت قصته على أنه في نصِّ التَّقْدِيْمي تكلَّم عنها ليكمل إنهاء تلك المرحلة بعد أن يوالي أحكاماً نقدية، أوقفها عن المساءلة أو التروي لمشاركة القارئ/ القارئة، ولو بما يمثل لما يقصد حين يقول عبارته: «هدفها التعليمي وسرديتها المباشرة..»[٦]. لا أن يتركنا لأن نتوهم اعتبار ما سيكون من حيث ذهابنا إلى مختارات هذا المجلَّد الخامس ذاته التي من الممكن أن تجعلنا، ليس أن نعيد النظر في تلك الأحكام النقدية المفترض توطئتها أو تمهيدها لمن يقرأ /تقرأ، ولا أظن ذلك كان في حسبان كاتب مقدِّم ذلك المجلَّد الخامس، بل سوف تجعلنا نعيد مساءلة ما إذا كان يتحدث عما اختير أو ما تأسَّن في الذاكرة النقدية للكاتب لا ما أعطتنا إياه قراءتنا وحدها المحتمل إتباعها بقراءات أخرى في المستقبل بَعُدَ أو قصر، حيث إن مسألة البداية تتطلب أن نسائلها كل دورة روائية لعقد زمني أو أكثر. نحو درس مقارن أو محايث به ننفض غباراً ونكشط رأياً يحتمله الدرس إن وعى بتقادم زمن أو راجع أوراقه قبل أن تحرقها شهوة التدفُّق الروائي في كل عصر يأتي.

إذ تبدى لي من مطالعة صفحات مختارة من رواية: «الانتقام الطبعي-١٩٣٥» ما سوف يجعلنا نعدها رواية التأسيس الناضج لفن الرواية الذي تسبقه الإرهاصة البسيطة في رواية: «التوأمان-١٩٣٠» فيما تلحقها محاولات هي امتداد لما كتب أو كان في هاجس الأنصاري لا لما قدَّمه الجوهري[٧]، عند أحمد سباعي في رواية : «فكرة-١٩٤٨» و في نفس العام عند محمد علي مغربي، في روايته: «البعث»؛ لأننا سوف ننتظر من بعد جيل يبدأ بـ: محمد علي مغربي (١٩١٢-١٩٩٧)، محمد عمر توفيق (١٩١٧-١٩٩٤) رواية: «الزوجة والصديقة»، سيف الدين عاشور(١٩١٨-٢٠٠٣)رواية: «لا تقل وداعاً-١٩٨٠» إلى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي ليتأصل الفن الروائي مع تدشين موجة انتقالية من مرحلة التأسيس، وما قبل مرحلة التجديد أو مرحلة الفعل الروائي -فترة الستينيات، التي نحددها في جيل الخمسينيات، وهم من مواليد الثلاثينيات الميلادية: حامد دمنهوري (١٩٢١-١٩٦٥)له: «ثمن التضحية-١٩٥٩» وأيضاً: «مرَّت الأيام-١٩٦٣»، وطاهر عوض سلام (١٩٢٢)، عصام خوقير (١٩٢٦)، عبدالسلام حافظ(١٩٢٧)، غالب أبوالفرج(١٩٢٩).

إذاً؛ لماذا: «الانتقام الطبعي»، هو مؤشِّر البدء..؟

لا أعتقد أنني سأحاول الإجابة عن فرضية اعتبار: الأحقية التاريخية[٨] لهذا العمل الروائي بامتياز، هي بدورها ستكون متواطئة ضمن المساءلة النقدية التالية عن بنية الرواية أو إن أردنا أن نستخدم مُصْطَلحاً ازدواجي العنصر بين علمي الأدب والنفس، هو: الوعي الروائي. الذي تملَّكه الجوهري بكل بساطة، المنجز الروائي العربي الذي توافر في الربع الأول من القرن العشرين المنصرم، ضمن إشارات انبثقت من النص لا قسراً لنية مماحكة على التاريخ السردي بل كما ذكرت آنفاً أن تكون إعادة نظر حيث ما كان لهذا الأدب أن ينشأ له موسوعة لو لم يكن له من الإنتاج كثرة والزمن تراكم. إذ يتوفر للباحث مادته وللناقد مشكلاته كما هي دائرية المعرفة وتجددها بين عناصر تُسْتَنْفد وأخرى تُسْتَنْبَت.

إن الصفحات المختارة منه الرواية كما آنفت بدءاً، المهمَّش لها برقمي. ص:٤-١٨[٩]، تثير دهشة التلقي منها في أن رواية في ذلك العهد تحتوي -في نظرة بسيطة- على بعض مقومات باتت عناصر نراها متطلَّبة ومُدَّعاة في تقنية روايات اليوم سواء في عنصرين تقنيين الأول منهما يمس السمة الإشارية والآخر البنية النصية:

١- عنونة الفقرات النصية فاصلاً للزمن الروائي.

٢- المعالقة (النصية) وَعْياً بمفهوم نصوصية الرواية.

أمام هذين العنصرين الساحرين في نص روائي ينتج في ثلاثينيات القرن العشرين المنصرم أي: ضمن ثلث تخلُّق أجنة الروائية العربية[١٠] ما يدعو لإعادة النظر في تلك اليد الثابتة التي استطاعت أن تقدم عملاً فنياً تتبدى لنا فيه عدة روائي حمل نصه هاجساً سردياً تكشفت له الأمور منذ زمن، وما استطاعت رغبة النشر تلواً لشهوة الكتابة أن تجد معبراً عسراً[١١]، سأوضح بعضاً مما أقصده، إنما بعدما أمثّل على ما يدلل أن العنصرين اللذين وجدتهما من مطالعة أولى للنص ما جعلتنا ندرسه ونعيد طحن أفكار نقدية يوحي بها لجديد في النقد لعله ينجي هذه الفاصلة من، مرحلة التأسيس، حيث إن السمة الإشارية في عنونة بعض فقرات النص دفعاً للزمن

الروائي. إذ أجرد ثلاثة العناوين،كالتالي[١٢]:

١- عفريت من الإنس، نصها: «في الصباح الباكر نهض نجيب (البطل) قبل سليمان..». ص:١٥١.

٢- عند العمود المتين،نصها: «تنفس الصبح وبدأت الطبيعة تضج بضوضاء أبنائها..». ص:١٥٦.

٣- التوبة،نصها: «لقد عرف نجيب كل شيء، عرف أن سليمان هو عدو..» .ص:١٦١.

أما فيما يخص المعالقة (النصية)[١٣]، ما يجعلني أستذكر وصفاً قمت به في تمهيد سابق فاصلة: إذا السرد انفطر، أذكره مجدداً على سبيل اختباره، عن شأن الرواية كجنسٍ تحمله جغرافيا الذاكرة وزمن القص أو تهويمة في سلة الكلمات، أي: أن تلك الكلمات اللواتي تحملنهن سلة تكوّن نصّاً ينبثق منه آخر في حلقات دائرية تستوعب من النصوص ما لا ينتهي حسبما يمليانه أو يختارنه عنصران، هما: «جغرافيا الذاكرة، وزمن القص». حيث يتذرع، الجوهري -و هي لفتة بارعة- بنص رسالة من سليمان (العدو في ثوب صديق، ص:١٦١)، الذي تودّد نجيباً (الفتى الجميل والثري النبيل واليتيم، ص: ١٤٩) كي يسرق منه مبلغاً من المال غمطه إياه والد الثاني هارباً إلى الإسكندرية،.. هل نأتي بالنص؟

حضرة الأخ نجيب أفندي المحترم

(بعد التحية. أكتب إليك هذه الرسالة وأنا على وشك الركوب في إحدى السفن الشراعية قاصداً الباخرة المسافرة إلى الإسكندرية، فالحقني تواً وأنا أشكرك على هذا المبلغ الذي ساعدتني به على مرامي من غير قصد منك ولكن إن كنت تريد الثواب فتبرع به من الآن على حضرتي الفقير أحد أعداء والدك الذي كان يغمط حقوق الناس، ويأخذ أموالهم ظلماً وعدواناً وأرجوك ألا تنتظرني عند العمود المتين كثيراً، وأزيدك وضوحاً إني أنا ذلك، عفريت الإنس وبلّغ سلامي إلى الأصدقاء).

جدة في ٢١ ذي الحجة سنة ١٣٤٠ للهجرة، ص:١٦٠.

إن نصاً سردياً في ظل ساحة أدبية لم يُعْهَدْ بها أي مرتكز سابق سوى ما يمكن أن أطلق عليه: «نخاسو الفن القصصي» لأغراض مباشرة أو نوايا مسبقة تدخل في شأن أخلاقي- بَ أفكارها موجهة سلفاً

عبره إلى القارئ/القارئة، الأنصاري مثلاً، لخليقٌ أن يوقف عنده ملياً كذلك يجعلنا ألا نقبل ما وسم به في مقدمة،المجلّد الخامس: الرواية من الموسوعة، بل إنني في غمرة نظرة متجاوزة للحكم النقدي المسبق[١٤] سوف نبعد حتى عن الأحقية التاريخية المفترض تبينها لذهن القارئ/القارئة من خلال استعراض، أحسبه مجتزأ ولا يبعد عن غرض هذه الفاصلة الكلامية،تشبث بعنصرين استوقفاه بل إنني سأدفع ذلك إلى تأمل ما وعدت أن أناقشه من تباين زمنين، هما: رغبة النشر وشهوة الكتابة اللذين سوف أؤجل أحدهما ونمسك خيطاً للثاني يوصلنا للأول فيما سيلحق من درسنا. نحو أن نتوقف عند مسألتين وردتا من الجوهري تبييناً لنصه، مبحثهما، كالتالي:

١- العنوان الوصفي الذي يعرِّف به نصه: ياترى ما هو؟

٢- الهم السردي الذي وقع في حيرة تصنيف: أين هي؟

أشرت سابقاً في فاصلة: طفولة المُعْجَم ورَوْعُ القُصَّاص، أزمة تسمية رواية: «التوأمان-١٩٣٠» حين عرَّفها بـ:«رواية أدبية علمية اجتماعية»، والآن سوف نرى أن الجوهري عرَّف نصه: «رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية»[١٥]. إن نص الجوهري سوف يملي علي محاولة تقدير ما يقصده من ذلك الذي تخطى عنوان الأنصاري، بسبق صفة: «علمية» على: «أدبية» وإضافة: «أخلاقية» قبل: «اجتماعية».

إلى ماذا عنى بأن يضيف كلمة: «أخلاقية» أو «علمية» قبل: «أدبية»..؟

أول الأمر أنه لا زال معجم السرد يحبو، كذلك أن قضية التوصيف هذه ما بين التقديم والتأخير أو الإضافة لا تعدو أن تكون ذات مقصد تعبيري قصد المخالفة، على أن هذه فضلة كلامية، وهذا ما أظن فيما يبقينا الأمر في دافع المخالفة لأنه سوف يكشف لنا عبر إشارتين واحدة وعاها توضيحاً فيما تزحلقت الثانية في حالة سيلان سردي أثناء الكتابة في داخل نصه كالتالي:

١- يوضح أنه كتب: «رواية صغيرة مراعياً في وضعها الشروط الروائية قدر الطاقة»[١٦].

٢- سطره الأول مطلع بدئه فقرة تحت عنوان: «عند العمود المتين».

إذا ما ساعدتنا تلك اللفتة المقصودة منه في إيضاح ما أراد أن يقدِّم من صيغة سرديته: «مراعياً في وضعها الشروط الروائية قدر الطاقة» كما ذكر، فإنه سوف ينسرب منه ذلك الهم السردي، الذي ينمّ بشك قابل يقيناً أو بيقين قابل شكاً، أننا أمام روائي عربي سعودي، من الحجاز، افتتح إنجيل الرواية العربية السعودية الضائع، حيث يقول، في أول سطر تلك الفقرة: «تنفَّس الصُّبْحُ وبدأتِ الطَّبِيْعَةُ تعجُّ بضَوْضَاء أَبْنَائِها، ومنهم الشابَّان بطَلا هذه القِصَّة أو الرواية» ص:١٥٦.

إن التأمل في هذا السطر المكوَّن من جُمْلَتين استعاريتَيْن،هما:

١- «تتفس الصبح..».

٢-«.. الطبيعة تعج..».

لن تجعلانا سوى مؤكدين كلامنا السابق أن هَمَّاً سردياً تلبَّسَ الجوهري الذي كان صَيْرَفيَّ سَرْديَّته في أسلوب جمالي انتحى المجاز، قد يبدو لبعضٍ مما صار مألوفاً، لكنه حين فرَّع بشبه جملته التفصيلية بصفة استلحقت تعريفها: «ومنهم الشابان بطلا هذه القصة أو الرواية». ما سيجعلنا نكشف ذريعة ذلك التعريف الذي اضطره لينشر نصه السردي، حيث إن كلمة: «أخلاقية» لا تعدو أن تكون كاشفة صلة خفية بأبيه الروائي محمد حسين هيكل الذي أيضاً تذرع بتعريف نصّه السردي: «زينب» تحت عبارة توصيفية: «مناظر وأخلاق ريفية»[١٧]. حين نرى أن العبارة التي وضعها الجوهري، تأسياً بما وضعه على روايته-أي: الأنصاري- يخالفه بتقصد واع، حين أضاف كلمة: «أخلاقية» التي لا تبعد أن تكون معالقة(نصية) مع نص الأب أو السلف الروائي[١٨]، حيث نسمح لأنفسنا بتأمل تلك المعالقة (النصية)، على النحو التالي:

هيكل «مناظر وأخلاق ريفية-١٩١١»
الجوهري «رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية-١٩٣٥»

حيث يفترق التعريفان في مسألة أن الثاني تجاوز الحيرة النصية، على مستوى الخطاب السردي، المتمثلة ما بين: الوصفية والمقالية إضافة إلى إثبات الحيز المكاني: الريف، لكن وقع في دفعة تطور وتنام مشترك للنص السردي أن يسميه: رواية.و إن كان يستدعي صفات أخرى، مكرراً إياها على هدى العرف الأدبي الذي اتُّبِعَ، أيّ: طريقة تعريف الأنصاري لنصه كما ذكرنا وكان حاكماً رغبة النشر، إلا أنه سوف يخالف ذلك العرف الأدبي الموجَّه، تحت دافع شهوة الكتابة -إبداعاً، إلى »[١٩]من خلال

علامة نصية ذات دلالة، وإن كانت حِمْلَ وَهْمِ نقدي، تؤكد أن روائياً يشق سبيلاً صعباً لكي ينجز نصاً على مستوى تاق أن يقدمه في مراعاة: «الشرط الروائي» كما يوضح الجوهري، حيث أعطى من خلال ما اقترح من عناصر أفادت بنية النص السردي ما يجعل نصه الروائي بداية تأسيس تدعم ما بعد الإرهاص الروائي في المرحلة التأسيسية أو تردم الهوة الغائرة التي تسبق ما سيقدمه حامد دمنهوري، الموصوف بعَبْد الرواية[٢٠]، كما تتفق الكتابات النقدية بأنه مؤسس الفعْل الروائي، على أنني أحسبه ضمن مرحلة التأسيس. كيما نرْفع ظُلْماً اقْتُرِفَ لا يبرِّره إلا اعتبار المطالعة النقدية السابقة، غير مجدية في تلمس الطاقة السردية عند الجوهري في نصه: «الانتقام الطبعي» الذي حمل عنواناً، عصي التقبل وهلة أولى، لكنه أدعى إلى ذلك من أوَّل إشارته الملفتة حتى ثنايا النص الكاشفة عن همٍّ سَرْديٍّ، أبنا عنصرين منه لعلهما أدَّيا موجباهما، نراه تجاوز وصفنا لما أرهص للرواية العربية السعودية، أو من يشترك معنا، بأنها: «رواية أفكار» أو أنها تحمل وصف: «مقالة أحداث». إلى تعبير قاس من كاتب مقدمة المجلد الخامس: «هدفها التعليمي وسرديتها المباشرة». لأعيد كتابة مفتتح هذه الفاصلة الإنهائية لمرحلة التأسيس، استعداداً لمطالعة المرحلة التالية، وإعادة كتابة تلك الفاتحة التي حملت اسم «فريدريش شليجل» في إكمال ما قال كذلك أن نبدل بعض كلمات مقولته التي تتكلم عن عمل مكتوب شُكِّكَ في أهميته إلى اعتباره عملاً فنياً بما يمكن أن يكون ختاماً لتأكيد ما عنونّا به فاصلتنا: في البدء كانَ الجَوْهَري، هكذا:

«هـا أنـا مرسلٌ لَـك طَيَّه كتاباً أسـارِعُ لأقولَ لك، حتى تحافظي على حذَرَك أمَام الغُرَباء، إنه لسُوْءِ أو حُسْنِ طالعه قد جرى التَّنْقيْصُ من قَدْره.إنها (رواية: الانتقام) (الطبعي للجَوْهري. أعتقد أنها سَتَروقُك وأنك ستكتشفين فيها كنوزاً من الإبداعية نقيَّة من الحَشْو العَاطفي (هدفها التَّعْليمي أو سَرْديَّتها المباشرة). إنها مؤلَّفة بذكاء وتتحكَّم فيها يدٌ ثابتةٌ. أجْرُؤ على تسْمِيَتها دون مبالغة عَمَلاً فنياً.»[٢٠].

الهوامش:

(١) إن الإشكال التاريخي والنقدي من خلال تقسيم مرحلي رخو: التأسيس والبدايات ثم التجديد ثم التحديث، كما هو في قائمة الموسوعة، أوقعني في أزمة البدايات العربية لفن الرواية الذي يصر أن يكون مع «زينب» محمد حسين هيكل فيما تجايله روايته أو تسبقها رواية: «الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، هامش:٢٦، كما هو حاصل من البادئ عبدالقدوس الأنصاري: «التوأمان-١٩٣٠» أم محمد نور عبدالله الجوهري في رواية: «الانتقام الطبعي-١٩٣٥» من ناحية تاريخية محسومة رقمياً إنما ما أريد أن أقوله عن مقترح سردي يتمثل حالة إبداعية لا توظيفاً لمبدأ أو فكرة مسبقة تذرعت الفن السردي كما هو حاصل ونص: التوأمان. للأنصاري. لذا يتوجب علي أن أعيد تصنيف التمرحل السردي من جديد مقترحاً فيه صيغة لقبول جيلين في كل مرحلة، آخذاً في الاعتبار فنية العمل إضافة إلى تنوع المنتوج السردي لا السقوط عليه من فوق كما هو حال الصحافة عند الأنصاري ولا موجهاً تربوياً أو ذا اهتمامات أخرى كما هو عند أحمد سباعي.

(٢) في الثلاثينات الميلادية من القرن الماضي حصل مع أحمد سباعي وعبدالقدوس الأنصاري، خاصة رعاية الأخير لفن السرد في مجلة: المنهل، في الستينيات صوت من الخارج قدم تمهيداً لأدب السجون صورة عن المنتمي السياسي، عبدالرحمن منيف وثم في

التسعينيات تركي الحمد.

(٣) الملحق الأول التالي للدراسة.

(٤) سبقت الإشارة إلى فصل: القصة، الحركة - أمين، كذلك هناك ما قدّمه منصور الحازمي، في فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم-١٩٨١، ثم كرر -أو ارتكز عليه- أكثره في مقدمته لمجلد الرواية في موسوعة الأدب العربي السعودي، مرجع سابق.

(٥) ص:١٣-١٤، موسوعة-مجلد: الرواية،مرجع سابق.

(٦) هذا الأسلوب، أصفه بالنقد الاختزالي-المُعمِّم في ذاتوية تستنفر التعجُّب حين يتكلم عن جيلين مفارقين يدمجهما في مرحلة التجديد وملقياً أحكاماً نقدية عاجلة متعدية شروط الفعل الإبداعي في زمنه ومكانه، الدمنهوري والناصر والبوقري ص:٣٦، كذلك ثم جيل الموجة القصصية: «جيل الغرباء» كما يفضّل تسميتهم.: ٤١، حتى دمجه بين جيلين -كما تكرَّر سابقاً- في مرحلة التحديث: رجاء عالم. ص:٥٠-٥٢ وأحمد الدويحي.ص:٥٦ ختاماً بليلى الجهني.ص:٥٧. موسوعة-مجلّد: الرواية ،مرجع سابق.

(٧) أشير إلى مسألة: «فقد التراكم».انظر هامش:٤.

(٨) اقترح عبدالعزيز السبيل، في قراءة مبدئية عن رواية: «الانتقام الطبعي-١٩٣٥» لمحمد الجوهري، إخراجَ رواية: «التوأمان-١٩٣٠» لعبدالقدوس الأنصاري: «من دائرة الفن الروائي بكامله. وهذا يعني البحث عن تاريخ آخر وعمل روائي آخر نجعله بدءاً للرواية المحلية» .ص:٦٨، الرواية المحلية: رؤية في مرحلة النشأة، أبحاث الندوة الأدبية: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، نادي القصيم الأدبي/ بريدة-٢٠٠٣.

(٩) ص:١٤٩، موسوعة -مجلد: الرواية،مرجع سابق. فيما لا تتعدى الرواية ٣٩ صفحة اختير ما يقارب نصفها على أن الرواية لم يعد طبعها.إذ حصل عليها، عبدالعزيز السبيل، كما أشار في هامش بحثه،ص:٩٣ -انظر: الهامش السابق -من الناقد سحمي الهاجري في عام ١٩٩٨، فيما أخبرني عن الثاني أنه وجدها نسخة مصورة في مكتبة الحرم المكي بمكة المكرمة، فحتى وصول نسخة إليّ. سوف أكتفي بصفحات النص المختار منها في الموسوعة -مجلَد: الرواية، ص: ١٤٩-١٦٢. فيما سوف أتناولها في دراسة مستقلة في المستقبل. كذلك يشير السبيل أن: «هناك وقفة قرائية تفصيلية لهذ العمل في بحث قادم..» ص:٩٠، الروايةالمحلية -السبيل، مرجع سابق.

(١٠) كما ذكرت آنفاً -انظر هامش:٢٦ -،بداية الرواية العربية متنازعة، عند غير الدارسين المصْريّين أو تلامذتهم/هن، بين هوى فلاح مصري وهوى لبناني-مهجري. أيّ: بين: «زينب-١٩١٤» لمحمد حسين هيكل و«الأجنحة المتكسرة -١٩١٢» لجبران خليل جبران. انظر عن الأولى دراسة مهمة، ص: ٦١، فن الرواية العربية، يمنى العيد، دار الآداب -١٩٩٨. أما عن الثانية في دراسة حديثة، ص:٧٩، نبي وعصره، روبن ووترفيلد، ت: ميشيل خوري، دارورد-٢٠٠٣.

(١١) يعرف الخبر الوارد، في جريدة: صوت الحجاز١١ حزيران - يونيو ١٩٣٥، عن الرواية وصاحبها، الذي ينم عن أخلاقية صحافية باتت من ماضي النوايا الحسنة: «أهدانا الأستاذ محمد نور عبدالله الجوهري، خريج المدرسة الفخرية، وأحد المعلمين بفرعها في (الفلق) رواية بهذا اللاسم وضعها حديثاً، يخدم بها ناحية مهمة من نواحي الأخلاق، وهي في ٣٩ صفحة من القطع المتوسط على ورق أبيض صقيل وتطلب من مؤلفها الفاضل. «انظر: ص: ٨٨، الرواية-السبيل، مرجع سابق. (نقلاً، عن معجم المطبوعات في العربية في المملكة العربية السعودية).

(١٢)سأذيل الفقرات الآتية بأرقام الصفحات حسب، الموسوعة -مجلد الرواية، مرجع سابق. (لا بد أنني عمَّ قريب سأكتب متحايلاً أنه: مصدر سابق).

(١٣) اصطلح: المعالقة (النصية) موازاة انطلاقاً من مفاهيم الأخذ أو السرق أو التضمين في البلاغة العربية الكلاسيكية بدل أن أوازي مقاربة ترجموية للتذبذب النقدي حيال اصطلاح تركيب صفوي: مداخلة نصية أو تناص حيث ينفر بعض من آزيز يطرأ حين الوقف على حرف صفير مضعَّف سبقه مدّ كما هي صيغة تفاعل إلى: معالقة. للنظر إلى نموذج هذا التذبذب لاحظ في الترجمة التالية: «هي خطاب ذو (تداخل نصي) إلى درجة كبيرة.. «ص:١٢١، كذلك: «القيمة (التناصية) للشعر الإحيائي.. «ص:١٢٣، تاريخ كمبردج للأدب العربي، مجموعة من المترجمين، تحرير: عبدالعزيز السبيل، أبوبكر باقادر، محمد الشوكاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة-٢٠٠٢. أما فيما يخص مقدمة متحمسة للتناص تحت درس مقارن. انظر: فصل: ما هو التناص؟، أدونيس منتحلاً، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي-١٩٩٣.

٦١-انظر هامش:٥٣.

- «طفولة المعجم وروع القصاص» هو عنوان فصل مرحلة التأسيس لهذا البحث المجتزأ منه هذه المقالة.

(١٤) ص: ٨٩، الرواية- السبيل، مرجع سابق.

(١٥) ص: ٨٩، الرواية- السبيل،مرجع سابق.

(١٦) تقول،العيد،في معرض توقفها عند هذه العبارة: «لئن كانت تحيل(مناظر وأخلاق ريفية)تحيل على أسلوبين نثريين،هما: الوصف والمقالة،فإن مؤلف(زينب) مع أخذه بهذين الأسلوبين، يتجاوزهما إلى (.....) غيرهما مما له صلة وثيقة بالسرد الروائي». ص:٦٢، فن -العيد،مرجع سابق.

(١٧) وهي تصل على مستوى محلي، بفقد التراكم أيْ: التسلسل النَّسَبي بين روائيينا، روائياتنا أو شعرائنا، شاعراتنا، حيث يتوجه المبدعون والمبدعات لاختيار أسلافهم، هن،على مستوى يخترق الحدود الجغرافية إلى القومية كمبدع عربي، مبدعة عربية أو إلى الإنسانية بشكل الأكبر، هنا يجوز لنا وصْفُ: المبدع الكَوْنيّ، المُبْدعة الكونية.

(١٨) تهمش العيد إلى أن هيكل، حذف عبارته التعريفية: «عن الغلاف الخارجي للطبعة الخامسة منها وأبقى عليها في الصفحتين الداخليتين الخاصتين بالعنوان» .ص:٦٢، فن-العيد، مرجع سابق.

(١٩) ص: ٤٨٩، الحركة-أمين، مرجع سابق.

(٢٠) النص الأصلي هو، كالتالي: «ها أنا مرسل لك طيَّه كتاباً أسارع لأقول لك، حتى تحافظي على حذرك أمام الغرباء، إنه لسوء أو حسن طالعه قد جرى التنقيص من قدره. إنه (رواية: جاك) القدري لديدرو. أعتقد أنه سيروقك وأنك ستكتشفين فيه كنوزاً من الإبداعية نقية من الحشو العاطفي. إنه مؤلف بذكاء وتتحكم فيه يد ثابتة. أجرؤ على تسميته دون مبالغة عملاً فنياً» حيث إن نص المقالة كتب على شكل رسالة موجهة إلى صديقة عزيزة، ص:٢٢٣، مدخل-شارتييه، مرجع سابق.

الرواية السعودية هوامش وتحوّلات

علي زعلة*

في العام ١٩٣٠م ظهرت رواية (التوأمان) لـ«عبد القدوس الأنصاري» عن مطبعة الترقي بدمشق، (التوأمان) تُعدّ أول رواية سعودية، وإن وُجدت بعض الروايات المجهولة التي يُذكر أنها صدرت قبل (التوأمان)، لكن غيابها وغياب معلوماتها الأكيدة قلّل من أهمية الإشارة إليها.

وبالنظر إلى تاريخ صدور أول رواية سعودية نجد أن الرواية في السعودية لم تكن متأخرة في الظهور عن مثيلاتها في البلدان العربية الأخرى، بل كانت موازية لها في الصدور، إذا استثنينا مصر بالطبع، حيث ساهمت عوامل عدة في بروز الكتابة الروائية في الساحة السعودية التي استأثر الشعر بجذب مبدعيها ومتذوقيها، من تلك العوامل انتشار التعليم واطلاع الفرد السعودي على الكتب والصحف العربية من خلال توزيعها في الداخل، ووجود كوادر تعليمية تضم نخبة من المثقفين والمبدعين العرب، أو من خلال المبتعثين من قِبَل مدرسة تحضير البعثات، ما هيّأ لهؤلاء المبتعثين السعوديين (إلى مصر خصوصاً) فرصة الاطّلاع على أعمال روائية ناضجة عربية أو مترجمة، وقد مرت الرواية السعودية منذ نشأتها بعدة مراحل:

المرحلة الأولى : ١٩٣٠ – ١٩٥٧م.

بدأت هذه المرحلة بصدور رواية (التوأمان) لـ«عبد القدوس الأنصاري» عام ١٩٣٠م، وهو من الكُتّاب الشباب آنذاك، فعمره لم يتجاوز الخامسة والعشرين، وهذه الرواية تخلو من العناصر الفنية للرواية بشكل واضح، ومهمّتها -كما قال كاتبها في مقدمتها- هي التربية والإصلاح، ولكن نظرة المجتمع المحافظ -والذي عجنته الذائقة الشعرية المسيطرة- قابل الرواية -كفنٍّ أدبي جديد- بنظرة استغراب واستهجان، واعتبارها فنّاً أقل من الشعر، إضافة إلى أنها ارتبطت في الوعي العام بمصدرها الغربي، والنظرة العامة إلى الغرب كانت نظرة عداء ومواجهة، ولعلّ هذه النظرة وغيرها من العوامل أخّر صدور عمل روائي آخر يشفع (التوأمان) مدة ثمانية عشر عاماً، أي: إلى عام ١٩٤٨م حين أصدر «أحمد السباعي» رواية (فكرة) و«محمد علي مغربي» رواية (البعث) في نفس العام، كلها عن دور نشر مصرية، وكانت هاتان الروايتان هما الأقرب إلى مسمّى رواية من الناحية الفنية، أما بقية الروايات الصادرة في هذه الفترة الممتدة على مدى سبعة وعشرين عاماً فإنها لا تعدو كونها محاولات خلت من الفنّية الروائية.

صدرت في هذه المرحلة سبعة أعمال روائية اتّسمت بأنها مجرد محاولات لكتابة رواية، حيث غاب عنها كثير من عناصر البناء الروائي، وغلبت عليها النزعة التعليمية الإصلاحية، كما كان بعض هذه الأعمال يدور في بيئات خارجية، كما في رواية (ابتسام) و(الزوجة والصديق) إضافة إلى لغة سرد تراثية معجمية، ما أحوج كُتّابها إلى مزيد من الهوامش والحواشي التوضيحية.

المرحلة الثانية : ١٩٥٨ – ١٩٧٩م.

بصدور رواية (ثمن التضحية) عام ١٩٥٩م للكاتب «حامد دمنهوري» دخلت الرواية في السعودية مرحلة جديدة فنّياً، حيث عُدّ هذا الكاتب نقلة في الرواية السعودية بمقاييس تلك الفترة وباعتبار ما سبقه من أعمال، فقد اعتبرت روايته الأولى البداية الحقيقية للرواية السعودية الفنية، وهذا واضح في ثمن التضحية التي اهتمت بالعناصر الفنية الروائية، ثم توالت الأعمال بعد ذلك، فأصدر «محمد سعيد دفتردار» رواية (الأفندي) عام ١٩٦١م، وتبعه في نفس العام «إبراهيم الناصر الحميدان» بإصدار أولى رواياته (ثقب في رداء الليل)، ثم «محمد مليباري» (وغربت الشمس)، ثم عاد «دمنهوري» وأصدر عمله الثاني (ومرت الأيام)، كما أصدر «إبراهيم الناصر» (سفينة الموتى).

شهدت هذه المرحلة تنوعاً في الإنتاج الروائي؛ حيث ظهرت أول رواية تاريخية وهي (أمير الحب) لـ«محمد زارع عقيل» عام ١٩٦٥م، كما شهدت حضور أول قلم نسائي في الرواية السعودية وهي «سميرة خاشقجي» التي كانت تكتب تحت اسم «سميرة بنت الجزيرة»، حيث أصدرت في هذه الفترة ست روايات أولها (ودّعت آمالي) عام ١٩٦١م، وتتابعت الأقلام المؤنثة حيث أصدرت «هند باغفار» روايتها (البراءة المفقودة) و«هدى الرشيد» (غداً سيكون الخميس)، لكن الرواية النسائية في هذه الفترة اتخذت من البيئات الأجنبية بأحداثها وشخصياتها فضاءً

❖ قاص وكاتب من السعودية.

للسرد، ولعل ذلك راجع إلى أن معظم كاتبات المرحلة قضين حياتهن في تلك البيئات خارج الوطن، كما غلب الضعف على بنائها الذي اعتمد في تطوير الأحداث على المصادفات والأحداث المأسوية المبالغ فيها، ولعل رواية «هدى الرشيد» كانت أقرب تلك الأعمال إلى الفنية.

قفز الإنتاج الروائي خلال هذه المرحلة التي استغرقت اثنين وعشرين عاماً إلى ضعف ما أنجز في المرحلة السابقة رغم قصر المدّة، وقد ساهم في هذه الحركة النشطة تزايد وعي الطبقة المثقفة بأهمية الرواية في هذا العصر وازدهار حركة النشر والطباعة المحلية، كما أن الدولة شجعت الكاتب السعودي بشراء (٣٠٪) من كمية الكتاب المطبوع.

تميز إنتاج هذه المرحلة -إضافة إلى الغزارة الكمية- بظهور جيل جديد من الكُتّاب بدا أكثر وعياً بقواعد الفن الروائي وأصوله، كما تميز أيضاً بظهور القلم المؤنث لأول مرة، وظهور أنواع روائية جديدة غير الرواية التعليمية التي سادت في سنوات سابقة، فوجدت الرواية الواقعية والتاريخية والوجدانية العاطفية إضافة إلى دأب كثير من الكُتّاب في مواصلة الإنتاج حيث صدرت عدة روايات لكاتب واحد.

بقي أن نشير إلى أنه وبرغم كل الظواهر التي استجدت على الرواية السعودية في هذه المرحلة إلا أن الناحية الفنية ظلت محدودة في عدد قليل من الروايات وظلت كثير من الأعمال أسيرة الهنات الفنية الواضحة.

لمرحلة الثالثة : ١٩٨٠- ١٩٩٢م.

في هذه الاثني عشر عاماً صدرت أعمال روائية تشكل أكثر من ضعف ما أنتج في خمسين سنة خلت، ومع هذه الغزارة غير المعهودة فإنه يحق لنا القول بجلاء إن الأعمال الناضجة في بنائها الروائي ظلت قليلة أيضاً، ربما لا تصل إلى ثلث المنتج المنشور في هذه المرحلة.

هذه الطفرة الروائية لها ما يبررها من الوضع السياسي المستقر والطفرة الاقتصادية والعمرانية التي مرت على المواطن السعودي، إضافة إلى الانفتاح الثقافي على المنتج العربي بخاصة والعالمي بدرجة اقل، كما كان لانتشار الجامعات والكليات المتخصصة أثر بالغ في ذلك.

أبرز روايات هذه المرحلة هي: أعمال «عبد العزيز مشري» (الوسمية -غيوم الخريف) و«طاهر عوض سلام» (الصندوق المدفون- قبو الأفاعي) و«عبد العزيز الصقعبي» (رائحة الفحم) و«رجاء عالم» (٤ صفر) وغيرها.

وشهدت هذه الفترة ظاهرة جديدة تمثلت في ظهور أعمال نقدية خاصة بالرواية السعودية، ابتدأها السعودي «منصور الحازمي» بكتاب (فن القصة في الأدب السعودي الحديث) ١٩٨١م، ثم المصري السيد «محمد ديب» بكتاب (فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور) ١٩٩٠م، ثم كتاب آخر للفلسطيني «محمد صالح الشنطي» (فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ١٩٩٠م.

يُعدّ ازدهار الحركة الروائية أبرز سمات هذه المرحلة، وازدياد كمية الأعمال الفنية المتميزة، مع أنها لا تجاوز ثلث المنشور من الأعمال، كما ظهور أسماء روائية جديدة انضمت للأسماء التي واصلت إنتاجها في مراحل سابقة، ومنهم «عبدالعزيز مشري»، وأمل شطا، وحمزة بوقري، وعبد العزيز الصقعبي»، كما أن الرواية طرحت قضايا جديدة؛ كالاغتراب وعمل المرأة وهجرة أبناء القرى إلى المدن وزحف المدنية على المجتمعات القروية، ما جعل الرواية تقترب أكثر من قضايا المرحلة وإن كان اقتراباً يكتفي بالقشرة دون اللبّ.

توقفت هذه المرحلة عند العام ١٩٩٢م لتبدأ الرواية السعودية مرحلة أخرى من مسيرتها سنصطلح على تسميتها بمرحلة (الرواية الجديدة) .

الرواية السعودية الجديدة : (رواية التسعينات).

كثير من المتابعين للرواية السعودية من النقّاد يعدون عقد التسعينات هو التاريخ الحقيقي للرواية السعودية، وأما ما أنتج قبل هذه الفترة من روايات إنما يأتي في سياق النشأة والمحاولات الأولية، وعلى ما في هذا الرأي من تجنٍّ وجَور واضح على منجز ستين عاماً كُتب خلالها ما يقارب مائة رواية، إلا أنه حقيقي وموضوعي بالنظر إلى حجم الأعمال الناضجة في المراحل السابقة من تاريخ الرواية في السعودية، حيث كانت قليلة العدد، إضافة إلى أن الضعف الفني لم يفارق كثيراً عناصرها

البنائية أو التعبيرية.

إن تأخر كتابة رواية سعودية ناجحة -كمّاً ونوعاً وفنية- راجع إلى عدة عوامل، أهمها: انعدام الجرأة والشجاعة الأدبية، كما تحمّل المسؤولية الثقافية لدى الكُتّاب السعوديين في طرح قضايا مجتمعهم التاريخية والواقعية على السواء، إضافة إلى ضعف التجربة والممارسة الكتابية لديهم، يضاف إليه كسل المبدع السعودي بوجه عام والسارد بشكل خاص، وتراخيه في القيام بصورته الثقافية والفنية كشاهد على الواقع من جهة، وفاعل مؤثر في صيرورته وتحوّله من جهة أخرى من خلال عمل روائي زاخر وجريء، وبما أن كتابة الرواية تحتاج إلى دأب وطول نفس ما جعل بعض الكُتّاب والكاتبات يترددون ثم يتراجعون عن الإقدام على تجربة الكتابة الروائية، وذلك واضح في المقدمات الاعتذارية التي كتبها عدد من الروائيين لرواياتهم، وكذلك في حواراتهم الصحفية.

تلك العوامل السابقة المتعلقة بالكاتب السعودي ذاته يوازيها في المقابل هيمنة التقاليد وسيطرتها على المجتمع بشكل مخيف، إضافة إلى محدودية الزمان والمكان الضروريين والتجارب الحياتية المؤهلة لكتابة عمل ناضج.

ما استجدّ في عقد التسعينات من عوامل نابتة في الداخل الاجتماعي أو قادمة من خارج المجتمع السعودي وخاصة بعد حرب الخليج الثانية أفرز مناخاً حيوياً لإنتاج رواية حديثة فنياً ودلالياً، هذا المناخ هيّأ لبروز رواية قادرة على الإيغال في أعماق الذات والخلوص إلى داخل حجب الخوف من التقاليد والقيود الحقيقية أو المتوهمة، ووفّر كمية صالحة من الثراء البيئي والمعرفي مكّن الكاتب السعودي من الانتقال بالمتلقي -عبر رواية- إلى لوحات جيدة ومتغيرة تجذبه لتطرح أمامه لوحات فنية إنسانية واجتماعية، مكانية وزمانية وسياسية أيضاً، هذا المناخ دشّن هامشاً حوارياً جيداً يتمحور حول عديد القضايا الساخنة والراكدة آنذاك في تجاويف البيئة السعودية، ما أنتج خطاباً ثقافياً جزئياً ومتفاعلاً أدّى إلى بروز مغامرات روائية جديدة في الساحة السعودية.

تعتبر رواية (شقة الحرية) ١٩٩٤م لـ«غازي القصيبي» عملاً روائياً مفصلياً في مسيرة الرواية السعودية، افتتح بداية مرحلة جديدة من الكتابات الروائية، التي تحمل -إضافة إلى نضجها الفني واكتمال عناصرها البنائية إلى حد كبير- جرأة غير معتادة في الكتابة السعودية، وحرية في الطرح كشفت المستور الاجتماعي والسياسي والثقافي، تتابعت روايات (القصيبي) فيما بعد حتى وصلت إلى ثمان روايات، منها: (العصفورية- دنسكو- سلمى)، ثم زاد من هامش الحرية ومساحة الجرأة الكاتب «تركي الحمد» بثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة) التي ابتدأها برواية (العدّامة) ١٩٩٧م ثم (الشميسي) و (الكراديب) ١٩٩٨م، والتي كانت شهادات حية وواثقة على تحولات المجتمع السعودي وتغيرات البنية الثقافية والسياسية التي مرّ بها جيل الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وبعدها توالت أعمال الكُتّاب الذين تشجعوا في إصدار أعمال روائية جديدة بعد أعمال «القصيبي والحمد»، إذ يصرّح بذلك «عبده خال» في حوار صحافي بقوله (غازي القصيبي منحنا هامشاً واسعاً وتركي الحمد فعل ذلك أيضاً، الأيام القادمة كما أرى ستقدم المزيد).

المنجز الجديد لهذه الأعمال قدم خطاباً حوارياً جديداً ومنفتحاً بشكل واعٍ على عدة مسارات واتجاهات، فروايات «غازي القصيبي، وتركي الحمد، وعلي الدميني» في (الغيمة الرصاصية) عالجت المخبوء السياسي من خلال تفاعل بعض النخب السعودية المثقفة مع تيارات التقدمية والناصرية التي سيطرت على أفق المرحلة، بينما جاءت روايات «عبده خال» (الموت يمر من هنا- مدن تأكل العشب- الطين) وكذلك رواية (الفردوس اليباب) للكاتبة «ليلى الجهني» كاشفةً جوانب كثيرة من المستور الاجتماعي، حيث رصد «عبده خال» التحولات الكبيرة التي مرت بالمجتمع السعودي في مرحلتي التأسيس والطفرة خاصة، من خلال طرحه بيئة مزدوجة لعالمي القرية والمدينة، في حين كانت «ليلى الجهني» في فردوسها أكثر جرأة على الغوص في أعماق المدينة السعودية الحديثة وما تعج به من عذابات ومفارقات.

توالت بعد ذلك الأعمال الروائية المندرجة ضمن هذا التيار الاجتماعي الثقافي العام بأسماء جديدة أبرزها: «عبدالحفيظ الشمري» في روايته (فيضة الرعد – جرف الخفايا)، و«عبد الله التعزي» في (الحفائر

تتنفس) و«يوسف المحيميد» في (فخاخ الرائحة) و«نورة الغامدي» في (وجهة البوصلة) و«زينب حفني» في (لم أعد أبكي) و«أحمد أبو دهمان» في (الحزام) وبعض أعمال «عبد العزيز مشري» الصادرة منتصف التسعينيات.

في الجانب الآخر كانت «رجاء عالم» تتماهى في أعمالها الأخيرة (سيدي وحدانة - خاتم - موقد الطير) مع ذاكرة تحمل مخزوناً ثقافياً أسطورياً ربما يمتد إلى مراحل مغرقة في الموروث الإنساني عامة، ما أدّى بأعمالها إلى صعوبة في التلقي عبر لغتها المراوغة والعصية، وبيئاتها الروائية الغامضة إلى حد بعيد، إذ اعتبرت «رجاء عالم» تجربة فريدة في الرواية السعودية قوبلت برفض كثير وقبول أقل.

ولعل أبرز ما يميز رواية التسعينيات جرأة الطرح وملامسة قضايا حيوية في الداخل السعودي مع حمولات فكرية وأيدلوجية، كما تميزت الرواية التسعينية بنضج فني أوفر مما سبق.

هوامش حول الرواية الجديدة:

١- الاتجاهات التي طرحتها الرواية الجديدة سياسياً واجتماعياً وثقافياً لم تكن حادة تماماً، إذ جاءت كثير من الأعمال محملة بمختلف القضايا وتتداخل فيها عديد من التيارات والاتجاهات.

٢- نالت الرواية الجديدة حظّها من التجريب، كما لدى «رجاء عالم» و«يوسف المحيميد» في روايته (لغط موتى) .

٣- افتقر النضج الفني إلى التراكم الكمي الذي يعزز حضوره بشكل كاف، فبالرغم من وجود الأعمال الناضجة وتتابعها إلا أن الساحة الثقافية لا تزال تتلقى روايات متهالكة فنياً تعيدنا بطرحها التربوي والإصلاحي إلى زمن «الأنصاري والسباعي» مثل: رواية (دفء الليالي الشاتية) لـ«عبدالله العريني»، ورواية (بعد المطر دائماً هناك رائحة) لـ«فاطمة بنت السراة».

٤- ظهرت في فترة التسعينيات أعمال لروائيين عرب بيئتها سعودية، كانوا أقاموا في السعودية، مثل: (براري الحمّى) لـ«إبراهيم نصرالله»، و(نجران تحت الصفر) لوزير الثقافة الفلسطيني السابق الروائي «يحيى يخلف».

٥- جرأة الكُتّاب لا تزال غير كافية بعد، بدرجة تؤهلها للغوص بعيداً في المعالجة السردية، فلا تزال الشخصيات غير مسماة والأماكن معمّاة والزمن مبهماً.

٦- مستوى التلقي العام لهذه الأعمال الجديدة يقبع في درجات متدنية جداً، فكثير من القراء وبعض المثقفين يطلقون عبارات التجريح الشخصي على الكُتّاب الجدد بتعصب مقيت.

٧- وُظفت كثير من تقنيات السرد الحديث في أعمال التسعينيات بوعي تام، كالاسترجاع والمونولوج وتعدد الأصوات وتقطيع الزمن السردي وغيرها.

٨- لا تزال الروايات السعودية تواصل الصدور من خارج السعودية في معظمها، تماماً كما بدأت قبل سبعين عاماً.

إلى أين تتجه الرواية السعودية؟

المؤكد أن مستقبل الرواية السعودية واعد، ولكنني أجد ذلك الوعد مشروطاً بمزيد من التراكم الكمي، إضافة إلى ضرورة اقتراب الكُتّاب أكثر للمساس بجراح الجيل الحالي ومساءلة الواقع وتشريحه وتعريته بجرأة أكبر على مستوى القضايا والتحولات الكبرى، فإلى متى تظل قضية مثل حرب الخليج الثانية أو أحداث أيلول ٢٠٠١ م غائبة عن المعالجة الروائية، علماً بأن مثل هذه القضايا مسّت مجتمعنا في الصميم؟ ولسنا نقول إلا أننا ما نزال بانتظار ما بين أيدي روائيينا من مسودات حتى لا تظل الرواية تجترّ قضاياها وتكرر طرحها في الهامش بعيداً عن المتن.

azalah@hotmail.com

ديوان السعوديين الجديد

السلام الحميد*



أتصور أن السرد احتياج إنساني يأتي في إطار الغرائز الإنسانية الطبيعية التي يسعى الإنسان من خلالها للتواصل مع أقرانه الآخرين، يؤكد ذلك سيرة الحكاية على مدى التاريخ في مختلف الثقافات حتى البدائية منها، فالحكاية في شكلها الشفهي تتضمن إمكانيات تعبيرية هائلة، وهي -من وجهة نظري- الأم الطبيعية لكافة أجناس السرد الفنية، والوعاء الطبيعي للتراث في شكله البسيط.

أما الأجناس الأدبية المقنّنة كأجناس سرد فني فهي وليدة الثقافة الغربية، ولم نعرفها نحن العرب إلا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، رغم إقرار الدارسين الغربيين بأن أصول هذه الأشكال التي تضمنت قصصاً طويلة قريبة من الروايات، وأخرى أقل طولاً تقترب من القصص القصيرة مأخوذة من الحضارات الشرقية وتحديداً المصرية القديمة والهندية، بينما بدأ رواج السرد الحكائي في الحضارة اليونانية مع القرن الأول الميلادي، بسبب عشق اليونانيين للشعر الملحمي، وقد علّمنا تاريخ الفن أن تطور الأجناس السردية الفنية الموثقة مرّ بمراحل تراتبية أربع، بدءاً بالملحمة المكتوبة شعراً أو نثراً لأنها تتضمن عنصر الحكاية، ثم الشكل الذي عُرف بالرومانس في أوروبا خلال عصورها الوسطى ما بين القرن الخامس حتى الخامس عشر الميلادي والذي كان متوافقاً مع هذه المرحلة من تاريخ التخلف الأوروبي بما يعكسه من حكايات عن قوى خارقة، وأحداث ما وراء الطبيعة، وأحداث حياة النبلاء والملوك والفروسية، وكان شكلاً يشبع الاحتياجات الشعبية أكثر من الملحمة لأنه أقصر منها، ومسلٍّ أكثر، وبقي حتى جاءت الرواية مع الإشارات الموحية ببدايات عصر النهضة خلال القرن الرابع عشر على يد الكاتب الإيطالي «جيوفاني بوكاشيو»، ثم انتشر هذا الشكل الفني في كل اللغات الأوروبية انتشار النار في الهشيم، حتى ظهرت القصة القصيرة كما نعرفها الآن في القرن التاسع عشر الميلادي.

ورغم أن الثقافة اللغوية العربية في جوهرها ثقافة شعرية كما يقول الدكتور عبد الله الغذامي، وإقرار العرب بأن الشعر هو ديوانهم ومحفل أخبارهم، وُجدت حكايات أسطورية في التراث القديم تواصل بعضها حتى التاريخ الإسلامي مثل حكاية الغصن الذهبي في قوم صالح، وأعمال نثرية سرد أخرى ليست ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة إلا نماذج حية على وجود نثر سردي عربي حتى وإن جاء متأخراً أو على خجل في سياق تاريخ الإبداع العربي.

إلا أن حقيقة واضحة تفرض نفسها علينا وهي أن الرواية كجنس أدبي ذي خصائص سردية متنوعة التقنيات والأشكال عبر المدارس الفكرية والنقدية الأوروبية مما شكل تنوعاً هائلاً في المحتوى الإبداعي للرواية حين تواكبها مسيرة فكرية ونقدية موازية، فعلى سبيل المثال تستطيع أن ترى البنية الواقعية التعبيرية للسرد كما في أعمال الروسي العظيم «فيودور دستيوفسكي»، ومعلّمه «جوجول»، والطبيعية الصارخة كما في أعمال الفرنسي «إميل زولا»، وصولاً إلى تيار الوعي كما في رواية «أوليس» لـ«جيمس جويس». هذا الاستعراض لتوضيح أهمية وجود تيارات فكرية متنوعة يتأسس الإبداع في إطارها، وهذا بالضرورة يتحاور مع حركة نقدية موازية لهذه التيارات الفكرية.

حين ظهر السرد العربي الحديث احتاج وقتاً طويلاً للغاية لظهور حركة نقدية موازية، كما حدث في مصر وبلدان الشام والعراق ثم في المغرب العربي، فإذا أضفنا لذلك أن السرد العربي ظهر في بعض البلدان العربية قبل البعض الآخر التي تأخر ظهوره فيها، أدركنا أن السرد في بلادنا -وهي من البلاد التي عرفت السرد متأخراً عن غيرها- يعاني من عدم وجود حركة نقدية موازية، بينما حظي الشعر خاصة الحديث بجهود رجال مثل الدكتور الغذامي أسست له نقدياً بشكل جعل الشعر السعودي موجوداً بوضوح على الخريطة الثقافية والنقدية العربية؛ بينما لم يحظَ السرد بهذا القدر من العناية ماعدا بعض الجهود الأنطولوجية كجهود الدكتور محمد صالح الشنطي وهي رغم أهميتها الكبيرة إلا أنها لا تفي بالتأكيد باحتياجات السرد السعودي.

ورغم ذلك عبر السرد السعودي بقوة عن الواقع والأحلام والتطلعات التي يتشوق لها الإنسان في وطننا، وأصبحت الرواية السعودية تجسيداً لمقولة الناقد المصري الدكتور جابر عصفور أن الرواية هي ديوان العرب الجديد، لتصبح الرواية السعودية هي ديوان السعوديين الجديد، فشاهدنا أعمالاً روائية سعودية مؤثرة للغاية كأعمال عبده خال، وغازي القصيبي، وتركي الحمد، وعبدالحفيظ الشمري، ويوسف المحيميد،

❖ قاصّ وكاتب من السعودية.

وكثيرين غيرهم تخونني الذاكرة عند استحضار أسمائهم رغم أهميتهم.

على سبيل المثال لا الحصر، وتجارب شابة متنوعة تعكس احتياجاً حقيقياً لهذا الشكل الإبداعي، عبرت بقوة وشجاعة عن قضايا لم يكن ممكناً التطرق إليها من قبل، وكسرت حاجز الصمت عن عوالم منسية، وحطمت تابوهات كثيرة، مثل: التجارب الإبداعية في أعمال محمد حسن علوان كـ (سقف الكفاية) وإبراهيم الخضير في(عودة الأيام الأولى) وغيرهم كثيرون.

وظهرت أصوات سردية نسائية كتبت الرواية منذ الثمانينيات الميلادية من القرن الماضي فلا يمكن إغفال تجربة سميرة خاشقجي التي خطت الخطوة الريادية للكتابة الإبداعية النسائية تحت اسم سميرة بنت الجزيرة، وتلتها ليلى الجهني في رائعتها (الفردوس اليباب)، ثم أقلام كثيرة توّجتها تجربة نسائية متكاملة مثلتها تجربة المبدعة رجاء عالم وصولاً إلى كتابات زينب حفني ورجاء الصانع أحدث كاتبة سعودية أثارت ضجة غير مسبوقة بروايتها (بنات الرياض) وكانت الكتابات النسائية على درجة كبيرة من الأهمية والشجاعة في حديثهن عن المسكوت عنه وأذاحتهن الستار بشجاعة عن عالم المرأة المستتر.

لكن الرواية تحتاج إلى جهد فائق لممارسة كتابتها، وتستلزم في نفس الوقت حالة من حالات الخبرة التقنية والاتزان المعرفي والسلوكي ووقت طويل قد لا يتاح لكثير من الكُتّاب الذين تشتعل أرواحهم في لحظة من لحظات الإبداع التي لا يمكن أن تُكبت، ولا بد لها من الخروج إلى النور وفي نفس الوقت تكون في وطننا عدد هائل من الشباب المهمومين بالوطن وثقافته، فشكلت القصة القصيرة بالنسبة لهم أداة جديدة قوية ومرنة في نفس الوقت مكّنتهم من التعبير النثري في موازاة القصيدة الشعرية بدون قيودها، وبخصائص أكثر قدرة من النواحي الفنية، فظهر لدينا كُتّابُ قصة مبدعين إبداعاً حقيقياً، مثل: جارالله الحميد، ومحمد علوان، وفهد السلمان، وعبدالعزيز مشري، ومنصور الشقحاء، وسعود الجراد، وخالد البليهد، ثم تلاهم أجيال أخرى، مثل: زياد السالم في تجربته الجميلة (وجوه تمحوها العزلة)، وفارس الهمزاني ومجموعته (شارع الثلاثين)، إضافة إلى أعمال سعود السويداء التجريبية المميزة، وأعمال العباس معافا التي تكاد تكون حالات إبداعية من البحث الأنثروبولوجي، وتنوعت التجارب بين تقليدية وأخرى حديثة وصولاً لتجارب شديدة الخصوصية، مثل: تجربة عبدون في كتابة القصة القصيرة باللهجة المحلية القصيمية، وانتقل بعض كُتّابنا ما بين كتابة الرواية والقصة القصيرة في أسلوب تبدو فيه كتابتهم للقصة القصيرة كما لو كانت استراحة محارب، وهذا ليس غريباً على كُتّاب الرواية العالميين والعرب، وليس أقرب من تجربة نجيب محفوظ الذي كتب مجموعته القصصية (خمارة القط الأسود) بعد مسيرة طويلة مع الرواية، فالروائي يشعر أحياناً بالرغبة تسكنه وتدفعه نحو عالم القصة القصيرة، كما لو أن هذا الشكل الفني يختار الكاتب ويختطفه ناحيته أكثر مما يختار الكاتب هذا الشكل الإبداعي، وهذا تؤكده بعض مباحث علم الجمال التي تقول أن العمل الفني يفرض جنسه في بعض الحالات.

نحن إذاً أمام جدل وحوار ثقافي بين شكلين إبداعيين يكمل أحدهما الآخر ولا يتحاربان، ويلزم لتحقيق هذا الحوار ونجاحه حالة من حالات الانفتاح الفكري والتحرر من قيود كثيرة حتى لا تدور الحركة الثقافية في دائرة مغلقة تؤدي إلى إعاقة المجتمع من الحركة إلى الأمام لتنمية ثقافته نحو صنع مستقبل أفضل.

وسيبقى السرد في كل أشكاله وحالاته عنصراً رئيسياً ومؤثراً هاماً من عناصر ثقافة المجتمع سواء في أشكاله التي نعرفها الآن، أو تلك التي لا نعرفها، لأنها ما زالت في ظهر الغيب حتى يأتي بها المستقبل.

«ومن جهة الجنوب، آخر المعمورة، بلاد العرب، وفيها وحدها يوجد البخور والمر والدارصيني (القرفة) واللاذن (الصمغ) ولكل طريقة تجنى بها وتنقلها القوافل حتى أنك تعرف أثر قافلة عربية إذا استنشقت تراباً برائحة ذكية جداً»

هيرو دوتس

الرواية في السعودية طفرة السرد

الضيوف:

إبراهيم الناصر (الحميدان)

أحمد الدويحي.

د. حسين المناصرة

المشاركون من هيئة التحرير:

د. سعد البازعي.

د. محمد القويزاني.

أحمد الواصل.

مقدمة:

كان الموعد مساء السبت (٢٤ شوال ١٤٢٦هـ - ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٥م) لدعوة ضيوف ندوة حقول: الروائي الكبير «إبراهيم الناصر» (الحميدان)، والروائي من جيل الوسط «أحمد الدويحي» كذلك الناقد «حسين المناصرة» لمشاركة أعضاء من تحرير حقول الناقد سعد البازعي (رئيس التحرير) ومحمد القويزاني (عضو هيئة تحرير) والشاعر والناقد أحمد الواصل (سكرتير التحرير).

والدافع وراء الندوة وموضوعها «طفرة السرد» الروائي في السعودية. فالمحاور المقترحة مشغولة بتطورات على صعيد الأسماء والأعمال نفسها، كذلك أهم الاتجاهات والأساليب، وما إذا كان هناك خصوصية للرواية السعودية وأين «كمونها»؟

لم تغفل مسائل حساسة، مثل: أزمة الرقابة والمؤسسات الثقافية إضافة إلى السمات الخاصة بالرواية النسائية، وظاهرة النشر الروائي خارج الحدود..

تعالوا نقرأ ماذا قدَّم لنا ضيوف الندوة..

سعد البازعي: أودّ في مستهلّ هذا اللقاء أن أرحب بكم جميعاً، فالموضوع كما تلاحظون هو الرواية في المملكة العربية السعودية خلال السنوات العشر الأخيرة، حيث نحاول حصر حديثنا في هذه الفترة الزمنية. ذلك من أجل التركيز وصولاً إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه وضوح الرؤية، وأهم ما يتعلق بهذا الجنس الأدبي.

إذ يتضح لكل من هو مهتم بالشأن الأدبي والثقافي شهود طفرة للرواية، حيث احتلت الواجهة بين الأعمال الأدبية المنتجة. فقد ظهرت أسماء جديدة، كما اتجه بعض آخر نحو كتابة الرواية من الشعراء ومن حقول معرفية مغايرة.

نشهد أيضاً دخول المرأة بشكل قوي في عالم الرواية كتابةً، وهذه المعالم ليست كل ما هناك، إنما أذكرها مفتتحاً حوارنا في هذه الندوة، حيث أودُّ إلقاء نظرة مسحية سريعة رصداً لأهم التطورات التي شهدتها الرواية. فأتوجه بطلب مشاركة الناقد حسين المناصرة لعله يحمل لنا ما يكون البداية لموضوع الندوة.

حسين المناصرة: شكراً لك. في الحقيقة، إن تطور الرواية في السعودية خلال الفترة الأخيرة يحمل في طياته كثيراً من الدلالات. حيث كان الحديث عن الرواية المحلية بصفتها عنصراً محدود الفعالية في المشهد الأدبي، ربما هي مغيبة عن المشهد الثقافي كله إنما بدأنا نتحدث عن فن روائي، في هذه الفترة، سمته أساسية في المشهد الثقافي، حيث تقدمت الرواية صفوف الأجناس الأدبية. انتقال من الهامش نحو الصدارة يعني بشكل أساسي، أصبحنا نتحدث عنها كإحدى فنون القرن العشرين.

لاحظت التطور بدأ من ناحية (الكمية)، فأمامنا روايات متعددة تجاوزت المائة وخمسين رواية، كذلك من الناحية (النوعية)، فقد وجدت كافة الاتجاهات الروائية التي يمكن تصورها في الرواية العربية أو العالمية.

أسمّيها «رواية التسعينيات»، فهي أصبحت فنّ الكُتّاب سواء من الساردين حيث تكون أعمق أو من شاعر أو سياسي. هذه مسألة تطور ثرية كشفت في غياب إشكالية توفر نصوص روائية إلى غياب المصطلح والمنهج النقدي في المتابعة. هذا ما أردت باختصار قوله.

سعد البازعي: الأستاذ أحمد، نود أن تضيف شيئاً إلى هذه النقطة.

أحمد الدويحي: نعم. أولاً: أشكركم، وثانياً: أشكر فنّ الرواية الذي بحضوره الكثيف والبعيد عن المنابر الإعلامية حواراً ونقداً جعلكم تديرون هذه الندوة بموضوعها.

إن حضور فن الرواية، فترة السنوات خيرة، لم يأت بمجرد أمر اعتباطي. فروايتنا هي جزء من الرواية العربية، وهي جنس فني شامل -كما تعرفون-، يمكن أن تضم سمات وألواناً من الفنون الأخرى بما فيها: الشعر، القصة القصيرة، المسرح. كذلك الفنون الحركية مثل: الباليه والرقص الإيقاعي، كأن نذكر «زوربا» لكازنتزاكي و«الشيخ والبحر» لهمنغواي.

الرواية، لم تكن غائبة خلال العقود الماضية، ما كان غائباً هو المناخ الذي يمكن كتابتها فيه. كانت القصة القصيرة في بلادنا تحظى بغزارة إنتاج وقبول هائل جداً، صار لدينا حينئذ مائة قاصٍّ أو كاتب قصة.

في السنوات العشر هذه اختفت تلك الأسماء أو تراجع حضورها ونتاجها السردي تحديداً. لا يعني الكلام السابق أنهم لم يحاولوا كتابة الرواية ما بين السبعينيات والثمانينيات، بل هناك من كان يحضر أو اشتغل على مسودة رواية، مثل: محمد علوان، وحسين علي حسين، إنما لم تكن الأجواء الثقافية والاجتماعية مهيأة لاستقبال إنتاجها. كان الشعر يملك حضوراً قوياً، وما استطاع تفاديه من مباشرة كان خطوطاً حمراء على عالم السرد.

سعد البازعي: شكراً، هل هناك من يودّ أن يضيف إلى ذلك؟ حسناً نحن من خلال محاور محددة نودّ مناقشة أهم التطورات التي شهدتها الرواية في السنوات العشر الأخيرة، أعني: من هم أبرز الروائيين؟ أبرز الأعمال؟ أهم الاتجاهات؟

لقد ذكرت، أستاذ أحمد، مجموعة من المعلومات والملاحظات أعتقد أنها مهمة.

الدكتور محمد، تود إضافة رأي إلى هذا؟

محمد القويزاني: ألاحظُ، في الفترة الأخيرة زخماً روائياً. لعل سبب ضعف ذلك في السابق اختلاف التجارب، إذ لوحظ -كما ذكرتم- دخول غير الروائيين عالمَ الرواية، كالشعراء وغيرهم.

الروائيون الجدد ساهموا في هذه التطورات أيضاً، فالرواية أخذت بُعْداً إقليمياً أكثر من السابق بعد أن كانت مطبوعة بصبغة محلية، الآن، أصبحت تأخذ بُعْداً أكثر شمولية من البُعْد الإقليمي أو حتى العالمي. لعل ذلك يرجع للدور الاقتصادي، حيث الطباعة في الخارج، وتنوع اهتمامات القراء المحليين، إضافة إلى الانفتاح الثقافي.

هناك تحدّ لبعض الخطوط الحمراء -كما ذكر الأستاذ أحمد-، وهي الخطوط الحمراء في التابوهات السياسية، الدينية والثقافية. لعل ذلك أبرز الملامح التي ألاحظها.

سعد البازعي: ننتقل إلى نقطة أخرى..

أحمد الدويحي: (مقاطعاً) آسف لمقاطعتك، هناك نقطة أخرى أودّ إضافتها على ما أشاره الدكتور القويزاني، الرواية كانت موجودة منذ ثلاثين عاماً، وتطبع في الخارج من قبل، إنما الواقع الثقافي لم يكن يستقبلها علنياً، يجب ألا ننسى مساهمة عبدالرحمن منيف وإبرهيم الناصر، منذ الستينيات والسبعينيات.

سعد البازعي: بالنسبة للمسألة الأخرى، المثار حولها تساؤل حول خصوصية الرواية السعودية. هل هناك من خصوصية؟ إذا كانت حقاً، فأين نجدها؟

إبراهيم الناصر (الحميدان): نعم، أرى هناك خصوصية واضحة للرواية السعودية، لأننا تكلمنا عن البُعْد الإقليمي والعالمي. لعل سبب الانطباع حول إذا ما كانت هناك خصوصية تجده في نسبة الزيادة أو النقص من جرعة كشف المسكوت عنه إنما ظهرت أسماء زادت من الجرعة، مثل: رواية الشابة رجاء الصانع «بنات الرياض»، حيث دخلت بجرأة على مواضيع حساسة مثل العوالم الأرستقراطية والحساسية الطائفية.

على العموم، الرواية لدينا لا تقل عن مثيلاتها العربية. إنما روايتنا لا تزال تعاني من عدم إعطائها حقاً في المتابعة الإعلامية مرئية ومكتوبة، وكذلك النقد الذي لم يهتم جدياً بها، حيث يروح الاهتمام إلى أسماء دون غيرها.

سعد البازعي: إن هذه النقطة التي تعود إلى خصوصية الرواية مسألة إشكالية، ولها طابع إيديولوجي قد لا يكون علمياً إنما هي كلمة مطاطة، فما يخطر في البال ليس الموضوعات التي تناولتها الرواية، بل التقنيات المستمدة من بيئة محلية، قد لا تكون بالضرورة موجودة في مناطق عربية أخرى. مثلاً، موروث الحكاية الشعبية في روايات عبدالعزيز مشري. هذا النوع من السمات ربما يعطي بعض الأعمال طابعاً محلياً يشعر به أثناء القراءة كذلك هناك أعمال كثيرة، أوجّه بطلب تعليق من الدكتور حسين على هذا.

حسين المناصرة: بالنسبة للخصوصية، نحن لا نقصد فنية الرواية، تقنياً وأساليب، فهي مشتركة مع الرواية العربية التي بدورها بشكل عام مشتركة مع الرواية العالمية، إنما في تصوري، من خلال قراءة أعمال روائية سعودية، أجد خصوصية في الرقابة التي يكتب من خلالها الروائي.

سعد البازعي: تعني «الرقابة الذاتية»؟

حسين المناصرة: نعم، فهي تجعل الراوي يميل إلى الشاعرية الرمزية، وإيقاف الشخصيات عند حدّ معين في نقد الواقع الاجتماعي أو حتى في إقامة العلاقات العاطفية وما إلى ذلك.

ربما نجد الروائي يكتب بمعيار أخلاقي، وهو موجود لدى كثيرين، كذلك لغة الروايات تميل إلى الأسطورة والخرافة. كأن الواقع مشبع بعلاقة الجنون وأهله. سأكون صريحاً، قرأت روايات عدة تتحدث عن مجانين وعالم متخيل بين الإنساني والخرافي. هذا ما يمكن أن يميز الرواية السعودية أو يجعل لها خصوصية. كما ذكرت دكتور «سعد» حيث ألاحظ الرواية المحلية تبتعد عما يمكن أن نسميه «العلاقة الجسدية»، وهذا موجود في الرواية العربية أو العالمية. إنما هو ما تقف عنده فلا تتعداه الرواية السعودية.

سعد البازعي: عندما تنشر الرواية خارج الحدود، مثل: روايات تركي الحمد أحد الكُتّاب الرائعين، ألا يعطي الروائي فرصة الخلاص من «الرقابة الذاتية»؟

أحمد الدويحي: عفواً، لا بد أن نعي بأننا نتوفر على «ذاكرة شعرية»، خاصة عند المتلقين، ونحن متفقون على أن الرواية من الممكن أن تقفز لمناطق إبداعية محظورة -كما

تحدّث الدكتور حسين-، بأن العلاقات العاطفية مراقبة من الكاتب/ الكاتبة نفسيهما، وهذه «الرقابة الذاتية» لابد أن تكون من الكاتب لا المجتمع. عندما تذكرون ما كان للقصة القصيرة من حضور وزخم هائلين. حيث كانت موضوعة «الغربة» مسيطرة سواء بالحنين أو الغياب أو الجنون أو الاستلاب، بينما تجاوزت الرواية، بكونها فنّاً آخر وجنساً شاملاً، تلك الإشكاليات إلى موضوعات أخرى. تأخذ مثالاً رواية «الطين» لـ«عبده خال»، فهي تنتهي بـ«حالة عبث»، وهي إشارة إيديولوجية بمعنى أنها رواية غير بريئة من المحظورات الاجتماعية، وهناك أكثر من رواية. لنأخذ مثالاً آخر: «بنات الرياض» لـ«رجاء الصانع»، فهي كتبت بطريقة جعلت الوسط الثقافي والاجتماعي معاً ينفجران، حيث صارت «حديث الشارع»، وعلى كثرة ما كتب عنها إلا أنه لا يحمل قيمة الدراسة والبحث الجادين.

ربما لا زال فنّ الرواية غريباً، على أنه موجود في النتاج الأدبي لأكثر من أربعين عاماً، إلا أن هذا الجيل الجديد نقله إلى صفوف متقدمة، فهو سيضع بصمته عليه، ولا ننكر المتغيرات السياسية التي حدثت ونال أثرها الوسط الثقافي والاجتماعي، لنأخذ مثالاً «حرب الخليج الثانية - ١٩٩٠م» كشفت الكثير مما كان تحت الغطاء.

سعد البازعي: شكراً على تلك المداخلة المثرية، تفضل يا أحمد.

أحمد الواصل: أرى ضمن خصوصيات الرواية في السعودية لدينا، هي إشكالية علاقة الروائي بالمكان. إذ استعير المكان في رواية «التوأمان» لعبدالقدروس الأنصاري، حيث نقل إلى دمشق، مكان طبع الرواية أيضاً، وذلك في الثلاثينيات حتى رواية «البعث» لمحمد علي مغربي، في الهند كان مكان الرواية. ربما ذلك عائد لمجمل تحولات صناعية واجتماعية كانت بطيئة فاستمرّ الحال، على تأخر نضوج الرواية، وبدا أن هناك مشكلة تكوين المدن ضمن سياق جغرافي متنوع: صحراء وساحل، جبال وسهول.

ما بين السبعينيات والثمانينيات انتشرت «القصة القصيرة» لتعادل مواضيع «الغربة» - كما قال الروائي الجميل الدويحي- حالات الهروب أو الحنين أو الانطواء عند إنسان خارج المدينة -أي: من القرية- إزاء المدينة التي تبتلعه وهنا سبب لغياب الرواية.

استأنف في التسعينيات مرحلة متقدمة من أطوار فن الرواية، جاءت «شقة الحرية» لغازي القصيبي لتخبر عن مبتعثي دراسة من الخلية في القاهرة، وأعادت لنا نموذج رواية «ثمن التضحية ١٩٥٩م» لحامد دمنهوري التي تتحدث عن ذات الموضوع وذات المكان، ومنها تنبه الروائيون إلى علاقة الرواية بالمكان، وهذه سمة تؤكد أن فن الرواية هو «فن مدني»، حيث تخلص جيل ما بعد التسعينيات من إشكالية الفرد القروي، القادم من الريف، الذي لا يتعدى سبب حضوره إلى المدينة سوى للدراسة أو العمل.

لو أخذنا رواية «الفردوس اليباب» لليلى الجهني فهي خرجت من مدينة جدة، أو «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد المشتغلة على مدينة الرياض. ربما وضعت المدن لساكنيها اختياراً صارماً بين أن يعبر عن القرية التي جاء منها أو المدينة التي يعيش فيها.

سعد البازعي: الدكتور محمد، هل لديك تعليق؟

محمد القويزاني: أعود لأتحدث عن مسألة «الخصوصية»، وهي كلمة مطاطة، يستخدمها بعض المحسوبين على التيارات الثقافية لحماية واقع يخصهم. لكن السؤال: هل هناك من خصوصية للرواية السعودية لتخرجها عن منظومة الرواية العربية والعالمية. بالتأكيد لا توجد. أما إذا كانت لمزايا تضعها في لون من أطياف الرواية العربية فهي واردة. ربما يميل المجتمع السعودي إلى «المحافظة» سواء التيار المحافظ أو الأقل منه. الرواية تتشاغب مع هذه «المحافظة». ربما تكون هذه الحالة تلك الخصوصية التي لدى الروائي السعودي عن المصري أو السوري. على أن الروائي السعودي لا يجد غضاضة في تلك المشاهد الحميمة حيث أزعم أنها توضع عمداً حتى إن كانت لا تخدم «السياق الدرامي» وهي مشاغبة ليس إلا. كما أذكر ذلك في ثلاثية تركي الحمد. إذا كانت هناك خصوصية فقد أراها في ثنائية الأدب الشعبي (الرائج) والنخبوي. قد لا تكون موجودة في الرواية السعودية، حيث نرى في الأدب العالمي تصنيفاً بين مايسمى: (Popfiction) (الأدب الرائج) و(Popculture) (الأدب النخبوي)، إذ أرى أن ثلاثية تركي الحمد من النوع الأول. وهي في سياق ما نسميه الأدب الشعبي أو الشعر الشعبي (النبطي)، وله خصائص مختلفة تماماً في عناصرها: الشخصيات، فالتطور الدرامي، فالنهاية.

أعتقد -كما ذكر الأخ أحمد الواصل- أن الرواية السعودية صارت تعبر عن حالة كوزمبوليتانية، فهذا شاهد على أن المدن تخلصت من ريفيتها أو صحراويتها. إذا كان الحديث عن السنوات العشر الأخيرة. حيث نرى ثلث أو ربع سكان السعودية في المدن: الرياض أو جدة.

سعد البازعي: حسناً، أودّ الانتقال إلى نقطة أخرى،

حيث هناك قضايا أخرى، مثلاً: دور «السيرة الذاتية» التي لعبت دوراً كبيراً في الرواية، حيث نرى الكثير منها سيراً ذاتية، مثل: ثلاثية الحمد أو روايات القصيبي.

إذ نفترض أن هؤلاء من كتبوا سيرهم الذاتية هم طارئون على فن الرواية أو على عالم السرد كمثل أن كل واحد منهما جاء إلى الرواية من مجال أو حقل آخر.

الحمد من السياسة والقصيبي من الشعر، حيث أفادوا من تقنيتها. فالسؤال: إلى أي حد تلعب «السيرة الذاتية» دوراً في الرواية؟ وهل نستطيع أن نسحب ذلك على روايات إبراهيم الناصر أو عبده خال؟ ما هو تعليقك أستاذ إبراهيم؟

إبراهيم الناصر: لا بد أن تدخل «السيرة الذاتية» على العمل الأدبي. إن كان شعراً أو سرداً. فهي حياة الإنسان ومسيرة الكاتب. فالمسألة تطرح من خلال أن تكون مباشرة أو مخفية. عند الحمد والقصيبي كانت مباشرة. حيث تلامس واقع كل واحد منهما سواء علاقته بشخصيات أخرى واستفادته من سيرهم كذلك، أو تعارضه مع الوضع الاجتماعي أو الاقتصادي، فهي تفيد الكاتب ويترك له طريقة الاستفادة منها، حيث لا بد أن تخدم «السيرة الذاتية» العمل الأدبي. وهذا موجود لدى روائيين عرب أو من العالم.

سعد البازعي: كيف يكون ذلك؟

إبراهيم الناصر: تكون نسبية. وبعيدة عن المباشرة.

سعد البازعي: أستاذ إبراهيم، بما تصف تجربتك. إلى أيّ حدٍّ لعبتَ «السيرة الذاتية» دوراً في تشكيل عالمك الروائي؟

إبراهيم الناصر: إلى حدٍّ كبير. لا أستطيع أن أقول كانت بعيدة عما كتبت. فقد دخلت في نسيج كتابتي.

سعد البازعي: أهي في شخصيات تشبهك؟

حسين المناصرة: (يبتسم).

إبراهيم الناصر: نعم، هناك شخصيات تشبهني، حيث طرحتها بديلاً في تصوري عبر الأحداث و«الناقد الحصيف» يستطيع اكتشاف ذلك.

حسين المناصرة: إن العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية أكثر من حميمة، حيث نستطيع وصف روايات فترة التسعينيات بأنها «روايات سيرية»، فالذين كتبوا من خارج عالم السرد كتبوا سيرهم. إنما ما أريد أن أضيفه إلى أبرز سمات الرواية السعودية هو أن أبطال الروايات من المثقفين المأزومين. حيث نرى أن الكثير من أصحاب الرواية الواحدة كتبوا سيرهم حتى إن تجزّأت. قرأت روايات إبراهيم الناصر حيث إن السيرة مطروقة ومتضحة، بل هي مكررة في كل رواية. مثلما هو نموذج «إميل حبيبي». حيث لا أعتقد في رأيي أن هناك رواية لا يعلق بها أي ملمح من سيرة صاحبها وهي مقولة نقدية، إلا إذا كان أسلوب الكتابة يتجاوز الواقع مثل السريالية. وهذا ما لا نجده في الروايات السعودية. ربما أعجبتني عبارة من الأستاذ أحمد الواصل بأن الرواية تمثل المدينة. إذ أتصور أن رواية ما قبل التسعينيات كانت ابنة الريف، لكن حرب الخليج الثانية منحت الإنسان شعوراً مغايراً بعلاقات المدينة وتشابكاتها المادية، والاجتماعية، والثقافية، بدأت تظهر شخصية البطل- ابن الريف- المأزوم في المدينة. على أي حال سواء كانت الكتابة الروائية نسائية أو ذكورية فهي بكل تأكيد رواية سيرية.

سعد البازعي: أعتقد أنه يظل هناك فرق بين من يستطيع أن يوظف السيرة توظيفاً فنياً وتكون شخصيته جزءاً من الشخصيات الأخرى، وآخر تطغى السير ة الذاتية على العمل بحيث تشعر أنه ليس لديه -أصلاً- أي مخزون سردي كاف، فهي حياته الشخصية يعيد وصفها أو صياغتها. باعتقادي أن ذلك يؤثر على مستوى العمل نفسه، هل تودون التعليق على هذه النقطة أو ننتقل إلى أخرى؟ إذاً، ننتقل إلى سواها.. طبعاً، هناك مسألة مرتبطة إلى حد كبير بالرواية التي كتبتها ونشرتها المرأة؛ لأن مسألة الخصوصية تثير أيضاً قضية الصوت النسوي في الرواية، بات معروفاً أنه في النقد المعاصر هناك كثير من الدراسات المتصلة بما تختلف أو تتميز به. تلك الرواية التي كتبتها السيدات. إلى أي حدٍّ هي متأثرة بهموم المرأة، وبواقعها الاجتماعي، وبرؤيتها للعالم، حيث يمكن التحدث عن «رواية نسوية» مختلفة عن الرواية التي كتبها ذكور .. هل من تعليق؟ تفضل..

محمد القويزاني: إنه يقلق فصل الرواية، حسب النوع، من خلال افتراض مواضيع معينة منها ما يخص المرأة أو الطفل أو الأسرة. على اعتبار ما عداها خارج تجربة المرأة، وقدرتها السردية. هذا هو إحياء المجتمع الذكوري ممثلاً بـ«السرد الذكوري» إذ أصبحت المرأة تدخل في كل المجالات وتكتب في جميع ما يكتبه الكاتب الرجل.

ومقولة «رواية نسوية» أو «رواية ذكورية» إلى حدٍّ ما غير صادقة في نقل الواقع إلا أن العجيب وجود هذا الصنف في المشهد الأدبي السعودي. وأغلب هذه الروايات -أو التي أعرف منها- تتحدث عن تجربة المرأة أو مجموعة نساء سواء تجربة سياسية أو اقتصادية لرجل أو مجموعة رجال. وكأن هذه الحدود (الجندرية) هي حدود المرأة فلا تستطيع تجاوزها. لعل الرواية الأخيرة «بنات الرياض» تجاوزت بعض

«المحظور الثقافي» ربما لأن الكاتبة امرأة «رجاء الصانع»، وهو السبب وراء الاهتمام بها كتجربة.

لعلني أفكر في قضية «أدب المرأة» لدى منظرات نسويات تجاوزن هذا الافتراض والتصنيف فالناقدة «إلين شولتر» تحدثت عن سمات كتابة ومراحل في الأدب الذي تكتبه المرأة بعضها تتماهى مع الخطاب الذكوري وأخرى غاضبة. حيث سادت الحركة النسوية، في أوروبا وأمريكا، فترة السبعينيات والستينيات، فيما تجاوزت الآن مرحلة الصراع نحو تطور وضع المرأة. أخشى أننا لا زلنا -عبر أدبنا- في بداياته.

سعد البازعي: أعتقد أننا معنيون بالأشياء كما هي، ليس بما ينبغي أن تكون. عموماً، نحن كمتأملين في «الواقع الروائي». المطلوب منا رصد الظواهر وأنْ نصفها، وقد نقترح إلى استماع رأي آخر، تفضل أستاذ الدويحي.

أحمد الدويحي: أودّ في ندوتنا الليلة ألا نحمِّل الرواية أكثر مما تحمل. بما أنها فن مدني استطاع أخذ مكانته الآن، فلا يلغي ذلك توفر محاولات لكتابتها، في فترات سابقة وإن متقطعة، إلا أنها محكومة بجيلها وحالة مجتمعه المتحولة، ببعضها قفزات هائلة، وهنا مهمة هذا الفن أن يشير إلى مناطق لا يعيها الآخرين. مثلما تكلم الدكتور «محمد» عن المرأة الكاتبة، فلا اختلاف بين الرجل الروائي والمرأة الروائية.

إنما المفارقة في استجابة أحدهما أكثر من الآخر لمحاذير ثقافة المجتمع، إضافة إلى تأخر التعليم الذي حجّم دور المرأة. إلا أننا نعرف أن الرجل الروائي اعتنى بالمواضيع النسوية، مثل: «عرس بطل» الطاهر وطّار في المغرب العربي.

سعد البازعي: تقصد في الجزائر تحديداً.

أحمد الدويحي: نعم، كذلك «وردة» لصنع الله إبراهيم في مصر، وهناك «الرهينة» لمطيع تمّام في اليمن، فأخرج كل هؤلاء من «القصر الذكوري».

سعد البازعي: هناك أيضاً «غزل البنات» للأستاذ إبراهيم الناصر.

أحمد الدويحي: نعم، المرأة حاضرة في روايات الناصر، فهي لم تسلب، كانت ضفيرة أساسية، فقضيتها حاضرة. إنما هي قضية موقف المجتمع منها. ربما يكون للكاتبة خصائص فسيولوجية مختلفة تفرق بها من خلال مشاعر: الصبر أو الحنان أو الحب.. فهي تكون أقدر على صياغة عالمها، لكن في النهاية النظرة واحدة في الفن الروائي لكليهما. إنما القضية نحن نتكلم في سمات الرواية، حول ما إذا كانت هناك «رواية سعودية» تحمل خصوصية مكانية تجعلنا نضع لها تصنيفاً مفارقاً.

سعد البازعي: أتقصد أنه لا توجد رواية سعودية أو غير سعودية.

أحمد الدويحي: أعتقد أن الرواية السعودية هي رواية عربية في النهاية.

سعد البازعي: بالتأكيد، أستاذ أحمد تفضَّل.

أحمد الواصل: أودّ أن أضيف بأن الرواية النسوية بدأت في فترة كان الفعل الروائي ينتظر اكتمال مشاريع سردية، بعد فترة الأربعينيات والخمسينيات، فقد ظهر اسم السيدة سميرة خاشقجي (المعروفة: سميرة بنت الجزيرة)، ولتي أسست مجلة «الشرقية، ١٩٧٤م» وساهمت عبر حركة نسوية في السعودية تأسيس جمعية النهضة النسوية، أوائل السبعينيات، وهي قد نشرت أولى رواياتها «بريق عينيك - ١٩٥٨م» حيث تجايل أسماء أخرى، عبدالرحمن منيف وإبراهيم الناصر. وكانت روايتها التي إن غاب عنها المكان فترة نشأة المدن السعودية، إلا أنها تستغل الهموم النسوية، وهي كنموذج لامرأة سعودية تسجل لحظة تاريخية في مسيرة السعوديات المتعلمات خارج المملكة، قبل إنشاء مدارس البنات، مثل: الشاعرتان ثريا قابل، وفوزية أبوخالد اللتان تعلمتا خارج المملكة أيضاً. على أن التعليم توفّر لكثيرات، لكن سنجد روائيتين في أواخر السبعينيات، مثل: أمل شطا وهدى الرشيد. ندرك أن هناك تجارب جسدية تخص نوعاً بشرياً عما سواه مثل تجربة الحمل والإجهاض التي عبرت عنها ليلى الجهني في رواية «الفردوس اليباب» أواخر التسعينيات، فهي نموذج لما يمكن أن تنفرد به امرأة الروائية أو تجربة المنفى كما في رواية «ستر» لـ«رجاء عالم». أعرف أن هناك مفارقة إنسانية تخص الموهبة والمهارات بين الرجل والمرأة في النقاط التفاصيل والتعبير عنها إلا أن وضع المرأة الشديد الحساسية، في مجتمع يهدرها ويقنّنها، يسم تجربتها بالفرادة فيما لو كانت شاعرة أو روائية.

سعد البازعي: جميل، تفضل أستاذ إبراهيم.

إبراهيم الناصر: الحقيقة، إن بين رجاء عالم ورجاء الصانع فرق كبير. إذ تتجه، «عالم»، نحو أسلوب سردي سريالي، تلعب على اللغة ومجازيتها، والأسطورة، نجد «الصانع» تتخذ الاتجاه الواقعي. فهي تضرب على هذا الوتر منذ البداية حتى النهاية في عملها «بنات الرياض».

لو كان لدينا نقاد أو بحّاثة، على مستوى علمي وتحليلي، لكانوا حددوا لنا عوالم هاتين المبدعتين إلى جانب مبدعة

أخرى ليلى الجهني. إنما الروائية رجاء عالم -مع الأسف- حرمت من الشهرة بينما هي تستحقها أكثر من غيرها، وهي كاتبة كبيرة كروائية، تستحق الوقوف عندها. لكن لا أدري لماذا هذا التجاهل؟

وهذا على العكس صار لرجاء الصانع من رواية واحدة شهرت لاتخاذها أسلوب (الجرأة والواقعية)، فهي استطاعت تخطي الكثير بما فعلت.

سعد البازعي: تحب أن تعلق على هذا..

أحمد الدويحي: أريد التعليق على نظرية «النقد النسوي»، فالمرأة الكاتبة ظاهرة موجودة عندما تقرأ أي رواية لإحدى اللواتي يتبنّين مفهوم «النسوية» مثل: رجاء عالم ونورة الغامدي وليلى الجهني.. إضافة إلى اللواتي يتبنّين مفهوم الاندماج في «الكتابة الذكورية» بطريقة أو بأخرى.

ألحظ في الرواية النسوية، نموذج المرأة- الضحية، فهي تصبح ضحية العاشق أو الزواج أو الأب. لذا أرى نموذجها في عملية الإجهاض التي عبّرت عنها «الجهني»، عبر شخصية العاشق الخائن أو «ديك المزابل» في رواية «الفردوس اليباب» وهي مسألة خطيرة جداً، فهي لا يمكن تطورها في كتابة الرجل الذي يتحدث عن امرأة كأم مثالية تحمل العالم على قرنها تضحية أو بصفتها رمز الوطن أو الأمة. إلا أن كتابة المرأة تنطلق من تجربة نسوية خاصة. هل أكمل؟

سعد البازعي: بالتأكيد، تفضل.

أحمد الدويحي: أرى أن المرأة تنطق من تجربتها الخاصة، وهذا ما يسمى في «النقد النسوي» تجربة «ما قبل العتبة». يعني: عتبة البيت، وهذه منعكسة من تكوينها الجسدي المختلف عن الذكر. بمعنى أن هناك نظرية «حَسَد المذكَّر» تختلف أيضاً من خلال علاقتها بالنظام الاجتماعي الموصوف «البطركي» أو «الأبوي» إضافة إلى ما يمكن أن نسميه في تكوين شخصية المرأة «حالة الصراع»، حيث ترى في الرجل خصماً، وهي قضية نسوية ذاتية تظهر في حالة هجاء هذا الرجل سواء كان زوجاً أو أباً أو ابناً. وهذه سمة من سمات ما نسميه بـ«الكتابة النسوية».

سعد البازعي: حسناً، سأنتقل إلى نقطة أخرى، أعتقد بأهميتها، حيث أذكّر الأستاذ الدويحي بما قاله الأستاذ الناصر حول الأساليب السردية عندم أشار إلى سريالية الأ سلوب لدى رجاء عالم، والواقعية لدى الصانع وكذلك تركي الحمد. فالسؤال: حول الأساليب السردية الشائعة في الرواية المنتجة من المملكة عبر السنوات العشر الماضية. مثلما نرى أن واقعية رجاء الصانع متطورة استخدمت تقنية الإيميل الإلكتروني. أي: أننا نفتح الحوار حول «تقنية الكتابة»، كذلك الاتجاهات الفنية مطروحة أيضاً، أعتقد أن التقنيات متصلة بالاتجاهات لأنها تقتضي صلة ببعضها.. تفضل أستاذ أحمد.

أحمد الدويحي: التعبير عن الواقع بغضّ النظر عن فنّ الرواية وارد، سواء من كُتّاب الداخل أو الخارج، نذكر مثلاً: نجران تحت درجة الصفر ليحيى يخلف.

سعد البازعي: «مسك الغزال» لحنان الشيخ.

أحمد الواصل: «امرأة من زمن النفط» لنوال السعداوي.

أحمد الدويحي: نعم، هناك اتجاهات كثيرة تحكم الأسلوب والتقنية من فترة لأخرى والجديد منها وصل مرحلة ترقٍّ مثلما نجده في الأسلوب السريالي لرجاء عالم.

وأعرف أن الروائي «الناصر» يتجه واقعياً، ولغياب النقد والبحث على رغم الطفرة في عالم السرد السعودي إلا أنه العقم نقداً. لا أعرف لماذا؟ فهو الذي يستطيع أن يؤرخ ويحلل هذه المدارس والأساليب. فالرواية تطورت ودخل في نسيجها الحكائي: السياسي والتاريخي، الأسطوري واليومي، كذلك تداخل أجناس الكتابة الأخرى فيها. فتدخل أو تتسرّب اتجاهاتها أيضاً. لو تذكرنا الأسلوب السريالي قد نشأ في حركة الفنون التشكيلية بفرنسا بعد الحرب العالمية الثانية. كأن الناقد عندنا لا يتعلّم. اللوحات موجودة في الشوارع والناس تقرأ الرواية في الشوارع أيضاً. لماذا يكتب أحد كُتّابنا بالأسلوب السريالي؟ أليس ذلك يجعلنا جزءاً من العالم؟

سعد البازعي: شكراً، السؤال ما زال مطروحاً إنما لدي تعليق قصير على القضية المثارة من الأستاذ الدويحي، فهي في غاية الأهمية، إذ من الضروري أن تكون التقنية والاتجاه الفني نابع من حاجة ملحة وظروف قد تكون شخصية أو تاريخية معينة اقتضت هذا الاتجاه. أفهم أن رجاء عالم عندما تكتب بهذا الأسلوب لديها قضايا يصعب الحديث عنها أو طرحها مباشرة، كذلك هناك أسباب أخرى كالمستوى الفني حين تريد خلق لغة أدبية رفيعة، ربما هذا ما جعلها نخبوية ككيان أدبي ومعزولة وهي تعرف ثمن ذلك. حيث يعرف معظم الكُتّاب المتخذي أسلوباً رفيعاً أنهم يدفعون ثمنه بالعزلة. حيث إن هناك نوعاً من القراء لهم أو لهن. إن عالم معروفة عربياً. إنما مسألة الاتجاه في الكتابة وعلاقته بالتطوات المحلية. السؤال: هل الاتجاهات الموجودة لدينا، على اختلافها وتنوعها، نابعة من احتياج إبداعي أو اجتماعي أو تاريخي؟ أم أنها «موضات» كما يحصل في النقد الأدبي هناك «موضة» ليس في السعودية فقط إنما في العالم العربي،

حيث تظهر مدرسة نقدية جديدة فيركب موجتها نقّاد كُثر دون أن يكون هناك استيعاب لتلك المدرسة أو حاجة لتبنّي هذا الاتجاه أو فهم ما يرمي إليه.أعتقد، بما أن السؤال مطروح، أن الأستاذ أحمد الدويحي لديه مبررات عندما يكتب بأسلوب معين، والدكتور حسين عندما أشار أن مجمل الرواية السعودية تنحو منحى رمزياً لصعوبة طرح بعض القضايا، هناك ظروف اجتماعية تقتضي ذلك. بينما كُتَّاب الواقعية الذين ينشرون في الداخل لا بد أن قضاياهم أو قضاياهن لا تستلزم كل هذا الغموض أو هذا البعد. فما أدري هل هناك من تعليق؟

حسين المناصرة: نلاحظ حالة تقليص بين فوارق الرواية الجديدة ومفهوم الرواية الكلاسيكية، بطريقة أو بأخرى، الرواية المباشرة والتقليدية. فلأكنْ صريحاً في أمر حدث لي شخصياً. عندما بدأت قراءة رواية «٤/٠» لرجاء عالم، وما كان ذلك من اختيار طوعي بل كُلّفت بتلك القراءة، فالرواية بموضوعها تقوم على نظرية «التناسخ»، فأربعة أشخاص متناسخون من صفر. هذه الرواية لا يمكن أن يقبلها قراءةً أي قارئ عادي. كذلك نفس الشيء على رواية «الفردوس اليباب» للجهني، فيها كثير من الرموز، ورواية «وجهة البوصلة» «لنورة الغامدي» التي أرى فيها ما يمكن أن نسميه «السرد المربك»، مثلاً في روايات «المحيميد» لا تفهم الرواية إلا عندما تنتهي... فتبدأ - أنت كقارئ- تصور البداية فالوسط فالنهاية، هناك الرواية المباشرة المفهومة، مثل: رواية «بنات الرياض» للصانع، التي أتصور أن كثيراً من القراء يقبلون عليها، فهي ترتكز على قوانين جمالية سردية بقدر ما يتوفر فيها جانب من الإثارة أو «النصائحية»، فكل ذلك ربما نجده عند روائية إنما تكتب بطريقة مغايرة وجديدة، مثل: رجاء عالم، لكن قلما تجد من يقرؤها لكونها تتميز بتداخل اللغة الشعرية بالسردية. كأنما تكتب لقارئ نخبوي، فنحن نتحدث عنها وفق الجماليات الفنية الظاهرة فيها، ونقول: رواية جديدة فنياً. ربما طبقت جماليات مستعارة لكنها محصورة القراءة. وهذه باعتقادي- كارثة بحقها كروائية كأنما تكتب لفئة نخبوية، الروائيون والنقّاد، وهذا ما يحصل على بعض نوعية من الكتابة الشعرية، مثل: شعر أدونيس، بينما هو ليس كذلك على شعر أحمد مطر المفهوم لدى قطاع واسع. وهي مشكلة نقدية، فالأدب أصبح حديثاً، ومغترباً عن مفاهيمه السابقة. لنأخذ مثالنا من هنا: الأستاذ أحمد الدويحي فقد تناولت نقداً إحدى رواياته، وهي قائمة في أسلوبها على تقنية «التداعي»، وهي من التقنيات الجديدة حيث تعتمد على «المونولوج الداخلي» الذي ربما يربك سياق السرد، فهو حالة تكسير، لا مقدمة أو خاتمة محددان. فالقارئ، أو المتلقي البسيط، يعتاد على القصة القصيرة، لها بداية ثم نهاية، وهذا ما تتخلى عنه الرواية الجديدة.

سعد البازعي: نشكرك، الدكتور محمد تفضل.

محمد القويزاني: كأني فهمت منه -الدكتور حسين- معارضاً لحركة الزمن في تطور السرد، فالقديم منه انتهت فيه فكرة الدليل بنهايات القرن التاسع عشر، فكرة أرسطو حول البداية والنهاية، ويبدو لي أننا تجاوزنا هذه المرحلة.. أقصد الانتظار من أن تكون الرواية بادئة بمقدمة ثم الوسط ثم النهاية، كما ينتظر الجميع من الشعر أن يكون صورة واضحة بأفكار يفهمها الجميع، كأننا نريد من الأدب أن يحتوي على سمة المباشرة كالكتابة التقريرية في الصحافة.. إن الأدب شعره وسرده، سواء للكاتب أو القارئ، بحاجة أن نكون على قدر معين من الثقافة. أذكر عندما قلت يتوجب أن يكون هناك خطان روائيان: خط نخبوي، وآخر شعبي (رائج) فالشعبي، قائم على الأفكار الكلاسيكية: بداية فوسط فنهاية، بعاد، شر وخير، لكن الرواية النخبوية لا تنتهي بما هو متوقع مثلها الحياة لا يوجد بالضرورة نهاية محددة.

سعد البازعي: المعروف أن هناك روائيين عالميين حققوا انتشاراً لم يحققه غيرهم، فمن يقرأ «يوليسيس» لجيمس جويس، ربما لا أحد سوى طلاب اختصاص، لقد حاولت ذلك فأقفلت بعد صفحتين. أما عندما تقرأ «ماركيز»، الذي لا يكتب رواية تقليدية بطريقة «ديكنز» إنما هو سهل ومقروء. ترى إلى أين يسير؟

أحمد الدويحي: «الواقعية السحرية» يا دكتور سعد.

سعد البازعي: هناك استمتاع بقراءة سرده. هذا الغموض سهل التناول، أقصد أن الثقافات لا تسير بنفس الخط أو الاتجاه، قد ينتهي في ثقافة ما شكل معين بينما في سواها باق ليس بالضرورة. مثلاً: في الثقافة الأنجلو أمريكية شكل انتهى بينما باق في سواها. فأنا أرى للظروف المحلية والتاريخية ضغوطها على الكُتَّاب، تجعلنا نفهم سبب استمرار شكل معين وتراجع آخر، فالمجال يتسع لرجاء عالم أو رجاء الصانع أو إبراهيم الناصر أو تركي الحمد.

محمد القويزاني: نجيب محفوظ الذي كتب «المرايا» أيضاً كتب بداية ونهاية.

حسين المناصرة: كلامك جميل. حسناً، ما هي الروايات المثيرة ضجة محلية أو اجتماعية على المستوى الثقافي؟ بدأت مع «شقة الحرية» للقصيبي، ثم ثلاثية

الحمد، ثم «سقف الكفاية» لمحمد حسن علوان، ثم «الفردوس اليباب» للجهني، وأخيراً «بنات الرياض» للصانع. ماذا أثير حول روايات رجاء عالم؟ لا شيء. الروائي عبده خال، عندما نشر روايته الأولى «مدن تأكل العشب» عملنا ندوة عنها أتعرفون ماذا قال؟ قال بالحرف الواحد: لم يقرأ أحد منهم روايتي بما فيهم «د. معجب الزهراني» الذي قدّم ورقة من أربعين صفحة. هذه مشكلة. فالرواية الجديد تطرح علينا تساؤلاً مشروعاً: لمن يكتب الروائي أو الروائية؟ أهو يكتب لنفسه ولقراء محدودين؟! أحدهم كتب رواية ونشرها، فلم يدر عنها أحد. عندما نالت جائزة نجيب محفوظ صارت الأولى. رواية «الحمراوي» وهذا جزء من إشكاليات الرواية.

سعد البازعي: بودّي لو ناقشنا مسألة: دور المؤسسات الثقافية في المملكة، سواء الأندية الأدبية أو سواها، في دعم الحركة السردية. إلى أي حدّ نستطيع أن نقول: قامت بدورها؟ هل هناك تقصير؟ وما علاقة هذا بالنشر خارجياً؟

إبراهيم الناصر: وضع الأندية، ما زال قائماً على «الشللية»، لكل رئيس شلّة، فهم يروجون بعضهم بعضاً على حساب آخرين. صار الآخرون، من المبدعين والمبدعات، ينفرون من هذه «الشلليات الثقافية»، وهذا ما لا يخدم الثقافة أبداً. مع الأسف، وزارة الثقافة والإعلام لا تؤدي دورها كما يجب.

سعد البازعي: أستاذ إبراهيم، ماذا عن مسألة النشر؟

إبراهيم الناصر: هي جزء من الأعمال الثقافية الأخرى، حيث إن ذائقة ما تسيطر على قرارات الأندية من رؤسائها تجعل من المبدعين الجدد يتجهون إلى الطباعة والنشر الخارجيين، كيف يحدث هذا؟ لماذا لا نشجع الأجيال القادمة؟ راجياً، أن يتغير هذا الوضع خاصة، من الوزارة نفسها، لدعم ذلك بضخّ دماء جديدة تفكّك «الشللية».

محمد القويزاني: بالنسبة للنشر في الخارج، فهو غير مقتصر على الرواية. يبدو لي أن السبب اقتصادي. ربما لسعة الانتشار، وتخففاً من الرقابة الذاتية والرسمية. وهذا ما يختلف عند كاتب وآخر حين يشعر بأن ما يكتبه سينشر في بيروت أو المغرب لا في الرياض. كذلك كسب معرفي في المحيط الأدبي والثقافي العربيين. تقلقني مسألة انتظار الحلول الآتية من أعلى، خصوصاً ما له علاقة بالشأن الثقافي. لماذا ننتظر «معجزة» من أي مؤسسة رسمية تعنى بالأدب والثقافة؟ نستطيع أن نخرج هذه الحلول دون انتظار أي شيء من النادي لكونه يمثل السياق الرسمي فلا يستغرب الموقف المحافظ منه، يبدو لي أن الرواية خارج إطار اهتمام النوادي، ربما لا نتوقع دعمها.

سعد البازعي: ولا ينبغي أن تدعمها.

أحمد الدويحي: ليس لدي زاوية في الصحف لأقول ما أريد أن أسجله للتاريخ، فالدكتور محمد الربيع رجل يستحق التكريم. نحن «جماعة السرد»، على رأسها الأستاذ إبراهيم الناصر، تنقلنا عبر المقاهي سواء للالتقاء أو القراءة، فلم نجد مكاناً لثلاث سنوات حيث كان النادي قد تحوَّل إلى تكايا موظفين، فلا مثقفين هناك. حتى تمكنا من اختيار يوم في الأسبوع «لجماعة السرد» في النادي إبان رئاسة الربيّع. أما بشأن «هجرة الرواية» إلى خارج الحدود، طباعةً ونشراً، حدث منطقي جداً، في ظل ظروف مؤسساتنا الثقافية الحالية، فهي بحاجة إلى تغيير، سمعت في حوار وطني مختص بالثقافة والإعلام، يطالب أحد الحضور بمجاوزة الخطوط الحمراء، من أجل شفافية أكثر، لعل ذلك يكون.

سعد البازعي: شكراً لك، في الواقع نصل إلى ختام جميل بعد أن استعرضنا عدداً من القضايا المتصلة بالرواية في المملكة، خلال السنوات الأخيرة. فكل ما أستطيع قوله: هو الشكر على الحضور والمشاركة للأستاذ إبراهيم الناصر، أحد روَّاد الكتابة الروائية، وحسين المناصرة أستاذ الأدب العربي في جامعة الملك سعود، وهو من أكثر المتابعين والدارسين له.

كذلك الأستاذ أحمد الدويحي الروائي المتميز بحضوره وآرائه. والدكتور محمد القويزاني الأستاذ في جامعة الإمام محمد بن سعود، والمهتم بالأدب الحديث إجمالاً. والأستاذ أحمد الواصل، الناقد والشاعر المعروف، حيث عرفنا أنه متابع ممتاز للرواية في المملكة، أشكركم جميعاً ونتمنى الالتقاء في ندوات أخرى.



شهادات

- بدرية البشر.
- عبدالحفيظ الشمري.
- عواض العصيمي.
- ليلى الجهني.
- عبدالله التعزي.

نساءٌ يحَرِّرنَ الحكاية

بدرية البشر

في روايتي الأخيرة «هند والعسكر*» كتبت كيف حـرَّرت نساء بيتنا الحكايات،قلت: «إن نساء بيتنا جميعهن ولدن من حكاية إن لم يصنعها الغيب، فَمن هنّ بصناعتها في قلب فنجان قهوة صباحية شديد المرارة يحلّينه بحكاية».

حين كانت جدتي تمارس سحرها علينا ونحن صغار بقصّ الحكايات لتغرف عقولنا بحكايتها،وتضع مكانها تعاليمها السحرية، لتؤدّبنا وتخوّفنا وترسم لنا الخط المستقيم الذي يجب علينا اتّباعه، كنت أنا من يقوم بعد تلك الحكاية بتقليد جدتي فأعيد سرد حكايتها ذاتها لكن بعقلي الجديد،الذي حررته قراءة الكتب والنظريات الجامعية الحديثة والروايات الأجنبية الهاربة من سطوة التقاليد والأساطير، كنت أحاول فضح أسـرار الحكايات التي لم تنطلِ على حيلها، بعضها كان يحاول كَمْكَمة فم الحقيقة لصالح أن لا يتعكَّر على الناس صفو الحياة!

مـرة سمعت من أمـي السيدة الثانية في صف الحكايات، قصة شابة متزوجة قتلها الجنّي في القرية؛ لأنها ذات ليلة مقمرة رقصت بفرح وأسلمت نفسها المزهوة بشبابها العارم في عرس القرية لنشوة الرقص، فسرق الجنّي روحها وسكنها وعند اضطراره للرحيل من جسدها قتلها، بعد أن كسر رقبتها عند البشر. كان على السامعين والسامعات أن يقرأن كل ما حفظنه من المعوذات ويستعذن من الجن والشياطين، فيما قلوبهن ترتجف من شبح الجن الذين يلاحقون النساء ويخترقون أضعف مناطق قلوبهن إن أسْلَمَنْها للفرح، ليسرقها الجني المرتحل من اليمن إلى الشام.

هذه الحكاية تحاول أن تَحْرُس سياج المجتمع المحرَّم على النساء الخروج عنه، وتحاول ببندقية صيد أن تخيف أرواحهن الطائرة في شغاف قلوب النساء حتى لا يفكرن بالبستان الآخر وملذاته فبستانهن الضيق الصغير الذي يعشن فيه كاف، وعليهن أن يمددن أحلامهن قدر سعة بساتينهن ولو ضاقت. أعدت كتابة الحكاية وقررت أن أفضح أسرار جريمة تمّت بتواطؤ المجتمع وحكاياته مع حب اختطفت منها يوم اختطفوها ليلة العرس وهي صغيرة وزُفّت لرجل لا تعرفه بعيداً عن قريتها، وعندما حاولت أن تسترد حبيبها صدفة في لقاء قصير خارج الحقل،كلفتها هذه المغامرة حياتها.

كل ما أفعله اليوم وتفعله بعض الحكايات في بلادي هو إعادة نسج الحكايات وسردها لكن بطريقتنا الأقل تهذيباً والأقل طاعةً وأقل انسجاماً مع واقع كان من المحرَّم الفكاك عنه والتفكير بطريقة مختلفة.

اليوم تنطلق أقلام النساء في بلادي كما تدوي الألعاب النارية في سماء الثقافة، قوية،ملونة ومبهجة، يضئن كنجمات في سماء جديدة زخرفت بأيدينا وجدنا في فضائها حياة نعبُّها ونعيشها على طريقة محمود درويش:

«نحِبُّ الحَيَاةَ إذا ما اسْتَطَعْنَا إِلَيْها سَبيلاً»..

اليوم، وبعد أكثر من خمسة عشر عاماً من النشر بأربعة كتب وثلاث زوايا صحفية نلت فيها ألقاباً وأوصافاً عديدة بعضها كان يشجعني ويحفزني على الكتابة وبعضها الآخر كان يلعنني،ويتهدد قلمي ويتوعَّدُه،لكن يظل الوصف المحبَّب عندي الذي اجتمع عليه من أحبني ومن لم يفعل،وصف جميل هو: «لسانها طويل!».

---

* الصادرة عن دار الآداب-٢٠٠٥،بيروت.

سردياتنا بين ألقِ الوجود ونقد العدم اللاذع

عبدالحفيظ الشمري

كأنّ بين سردنا المحلي وبين النقد ثأراً، إذ تبدو معطيات فهم الصورة على نحو ما يراه المتلقي الآن ضبابية وغير مؤسسة على فهم جدي، فلا نجزم كثيراً بتلقائية الصدام المتوقع بين المنجز وحالة التلقي، انما هي تجاذب بين فطنة المبدع، وتهويمات نقد يعيش التقلبات، وينصرف عبر مفازات الخسران، لتدلج مقولات النقد محاذرة من ملامسة جمال ما قد يبدعه الروائي، أو فاضحة لقبحيات ما قد ترومه بعض التجارب التعسة.

يقطع النقد مفازات البحث والإلحاف بحثاً عن أي نظرية عربية، غربية، شرق أوسطية، صينية، يابانية، هندية.. لكنه في ذات الوقت لا تستثيره واحة السرد المحلي، ولا يأبه بتكوين فعل نقدي يناجز المعطى السردي بشكل مبهج وصادق، بل تصله دون عناء مسغبة السؤال عن ما تفعله هذه الكوكبة الروائية التي تفتقت من سديميات غيب الإبداع الذي لا تعرف عنه إلا أنه مخلوق ناري تعجز التفسيرات عن التكهن بأمره.

سردنا يا جماعة الخير.. ويا جماعة السرد والقصة والرواية يقع بين برزخين من وجود وعدم، فأولهما يتمثل بوجودية الجمال المتجذر في أي طبيعة مبدعة.. تلك التي تكرس مفهوم اللّذة، وتنبثق من وجدان حي، وتتجلى في بُعَد استشرافي لحالة الإبداع الجمالي، بل هي محصلة أدبية جديدة وجيدة تخلصت باقتدار من عقد التجريب، ونُقّيت من قضية المحاكاة، وبُرئت من حكمة الأخيار التي تقول: أننا لا زلنا مع أدبنا على الحياد.

أما الطرف الآخر فهو عدمية النقد التي تتمثل في النظرة الدونية للسرد لدينا ورؤية قاتمة يُمليها نقاد خائبون، ولا أقول هنا بصيغة جمعية مطلقة على كل النقاد إنما قلة من قلة تمارس رغبة التهميش والتحييد والتقزيم والتجاهل وماذا.. وماذا.. آه والإلغاء، نعم الإلغاء.. هذا الداء المستشري في مخيخ المنتقد، ذاك الذي لا يعترف - غالباً - بالكاتب إلا لمجرد أنه شخص ما.

سردنا للجديد تجاوز كل مثبطات البدايات، وشق الطرق نحو حقيقة الإبداع، وحفر بئر الطرية واغتسل من رجس المظنة. بأنه لم يقدم شيئاً حتى الآن، بل نراه وقد اجتاز باقتدار تجارب كثيرة في الوطن العربي.

قضية «التصنيم» أو مصطلح الرمزية تؤذي المبدع، وتحجم الإبداع، وتمرغ أنف الحقيقة على مرأى ومسمع من حشود زائدة من المقولات والتخيلات والخواطر.. نعم حشوٌ ضارٌّ، ومقولات لا تسمن ولا تفيد... بل أعيذكم أحبتي من شر الخاطرة التي تغطي مساحة كبيرة من مشهدنا الكتابي.

سردنا الروائي سيظل مشرقاً ومتجلياً وسيشق طريقه في كل الأمداء لأنه ألق إنساني واضح وحقيقي يثبت أحقيته بالوجود والبقاء والكينونة كلما تغلب على إشكاليات النص، وتجاوز كُتّابه ترهات نقد العدم اللاّذع الذي لا يزال يهذي بسير جوفاء عن خطابات لا أصل لها ولا فصل.

نجت التجربة الروائية لدينا بأعجوبة من تعالم القائلين بأمر الرائد والفحل، ومن تكاذب النقاد الأعراب والمزايدة على ما قد يحسب أدباً خالصاً وهو في الأساس هذاءات وخيالات قد تطوي في أعطافها ادّعاءً مظللاً بأن ما يراه القارئ، ويتصفحه هو الأدب الحقيقي وما سواه من أعمال هو زعم أو ضرب من ضروب الهراء.

تخطّي الأسوار

عواض العصيمي

في كتابه المهم «تاريخ القراءة» يشير (البرتو مانغويل) إلى أسبقية القراءة على الكتابة، ويقسم المجتمعات عموماً إلى قسمين: قسم لم يقم على الكتابة لأنه يجهلها في الأساس ولكنه يقرأ العلامات التي يقدمها له العالم المحيط به، وهذا القسم له مفهوم خطي للزمن. أما القسم الآخر فيعرف الكتابة ومن ثم فإن مفهومه للزمن هو مفهوم تراكمي. وفي حين تقهقرت المجتمعات المنضوية تحت القسم الأول، ثم اندثرت أو تكاد مع تطور المجتمعات الأخرى، ومع بدء أحقاب معرفية جديدة تمارس الكتابة والقراءة معاً، تقدمت إلى الأمام حركة المجتمع على نحو اندماجي متفاعل مع بعضه البعض، بحيث أصبح مفهوم الزمن التراكمي غالباً ومسيطراً في أنحاء كثيرة من الوجود الإنساني على وجه الأرض.

هذه المقدمة المختزلة لتاريخ القراءة، تذكرتها عندما رجعت بذاكرتي إلى لحظةٍ ما تزال تمثل لي ضوءَ التحول الكبير من مرحلة الجهل إلى مرحلة العلم. كانت لحظة أن كتبت اسمي بخط مائل، وبحروف مضطربة، على ورقة بيضاء، في صباح أحد أيام الصف الأول البعيدة. أربعة أحرف مرتبكة، مفككة مثل حجر طيني استيقظت فيه حساسية التربة، والبذور، وكسر الأعواد، فاندلعت فيما بينها حقائق التكوين الأولى. حروف أربعة منحتني غبطة الولد الذي وجد لعبة تملأ الأصابع، وتحررها من اللعثمة، ومن الغم الأعمى الذي يضج فيها كلما تاقت إلى اختراق عجزها في الكتابة. بعد ذلك، ولأن اللعبة اتسعت وخرجت من العين والواو والألف والضاد، صارت السيطرة عليها مقترنة بالمضي قدماً في كتابة كل ما يخطر على بالي من أسماء، وعبارات، إلى أن جاء اليوم الذي اكتشف فيه معلّم كتاب المطالعة أنني كتبت على وجه الغلاف ليس اسمي مكرراً عشرات المرات فحسب، وإنما أسماء أخرى كثيرة، أسماء طلبة، ومدرسين، وأسماء أماكن أمرّ بها كل يوم وأنا في طريقي إلى المدرسة، فكانت حجة المعلم ليقلّب الفصل عليّ ضحكاً أن وضع كتابي عنواناً للطالب الذي لا يحرص على نظافة كتبه. نعم، كان وجه الغلاف النظيف مغرياً بالنسبة لي لألعب لعبتي المفضلة، ولم تكن تهمني مسألة النظافة، ولا حكاية الطالب النموذجي، بل لم يكن رضا أحد سوى رضاي الشخصي ماثلاً أمامي آنذاك.

وفي أحدٍ الأيام، وأظنه كان يوم سبت، قررت ألا أذهب إلى المدرسة. توقفت عن الدراسة، بعد سبع سنوات من إجادة تركيب الجملة قراءة وكتابة بشكل سليم، وكأن ذلك ما كان يلزمني لأعتنق طرقات الحياة على طريقتي، وبحسب فهمي أنا في ابتعاث عقلي إلى نمط من التعلم الذاتي الحرّ البعيد عن أساليب التعليم المطبقة. كانت تهتزّ تحت قدمي أرضية الطريق الصحيح لاكتساب العلم بمعزل عن رغبة الفرد في اختيار ما يروق وما لا يروق له من أساليب التعلّم. بمعنى أنني كنت أهوى الانطلاق والتحرر من سور المدرسة، ولكني لم أكن أعي أن انجرافي إلى تحقيق ذلك الهوى قد يؤدي بي إلى الارتطام على أرضية صلبة جافة خارج السور، وكنتيجة لما قد يحل بي من تغيرات وأعطاب محتملة ستتعذر علي العودة إلى المدرسة دخولاً من الباب. الذي حدث، هو أن باب الحياة، وليس باب المدرسة، كان أمامي بكل ما يحمل من ألوان، ونقوش، وأوهام، وخدع، وحقائق، وكانت على أحد مصراعيه تدق ساعة الحسم، ومفادها إما أن تدخل وتؤدي القسم باحترام تقلبات الحياة وضغائنها ومكائدها الكثيرة، أو أن تعود من حيث أتيت. كان الاختيار سهلاً للغاية، أن أدلف إلى الداخل؛ لأن العودة شبه مستحيلة نظراً إلى علاقتي المشوشة بمعنى اكتساب العلم داخل السور.

كانت أولى الصحائف التي لقيت فيها أملي بتركيب حياة قائمة على القراءة الطليقة واللذيذة، كانت صحائف الأساطير الشعبية. من أسطورة (عنترة بن شداد) بمجلداتها الثمانية، إلى تغريبة (بني هلال)، مروراً بـ(فيروز شاه)، والأمير (حمزة البهلوان)، و(ذات الهمة)، وكتب أخرى نطقت بعوالمها الجميلة، والقبيحة، وبمبالغاتها المترعة بشغف الإنسان في أن يكون أسطورياً، خالداً، حالماً، يحب، ويكره، ويقاتل لينتصر على ضعفه البشري ولو بظلم الآخر وتحطيمه. كانت تلك الصحائف أسمى من أن أهملها، وفي نفس الوقت كانت المكيدة المبجلة التي وقعت فيها لأقوّض من خلالها فكرتي التالفة

والمتهالكة عن المخيلة. كيف يمكن أن تعيش كإنسان حي بلا مخيلة واسعة؟ قبل ذلك، كيف يمكن الوصول إلى هذه المخيلة الواسعة إذا كان ثمة يقين يساورك في أنك آيل للسقوط لأنك منذ البدء عدمت الوسيلة المثلى في امتلاك شرط كونك إنساناً حياً ومن ثم كونك قادراً على تغيير نظرتك تجاه نفسك وقدراتك الذاتية ومنها المخيلة بالطبع؟ بالكتب، باقتحام هذا العالم الشاسع، بقراءاته، باختراق الحدود الوهمية التي تحول بينك وبينه، باستخلاص ما يتفتح فيه من حكم، وحقائق، وفلسفة، تستطيع أن تنتقل إلى أطوار أعلى للمخيلة والتفكير. وفي النهاية يمكنك أن تكون مختلفاً عن ذي قبل.

بهذا القلق الحارق، ولأنه صار لزاماً علي أن أؤججه بقراءات تالية أكثر تعقيداً، همست لنفسي ذات يوم: لماذا لا تخرج من هذا السور أيضاً؟ سور الكتب الذي غدا متيناً من حولك حد أن محاولة تسوره إلى الحياة أضحت مثار شك؟ وكنت أقصد بسؤالي ذاك، اجتذاب واقع مختلف بدأت تنمو داخلي أحلامه ونداءاته وهو واقع الكتابة. أن أكتب قصة قصيرة ولو بخط مائل عن استقامة السطر، ولو بحروف مضطربة، مفككة. ما المشكلة في أن أحاول؟ أول ما صدقت أن ذلك سيحدث. بدأت المخيلة تدنو مني. تدنو من الشخص الذي انتقل من طور الولد ذي الأصابع العمياء إلى طور الشاب القارئ، الخارج إلى عالم الكتابة متبختراً لظنه أن العملية في سهولة قفزة رشيقة من أعلى السور إلى أرض قريبة في نعومة الحرير. بدأت المخيلة تستجيب، ولم يكن ذلك عسيراً، و(توني موريسون) الكاتبة النوبلية قالت ذات كتابة (المخيلة، من أجل أهداف العمل، صيرورة) ولكن – مع الأخذ بالاعتبار أن الحياد فكرة ضارة بالكاتب- هناك حقيقة اسمها الفن. فن كتابة السرد بشكل عام. هذه الفقرة تحديداً، أو هذا الشرط، ساقني إلى مجموعة كبيرة من التمرينات المجهدة في كيفية الدخول إلى السرد وممارسته؛ لا بصفته ترفاً وتزجية للوقت ولكن بصفته مجال إيمان بالحياة، بالإنسان، بالجمال. بصفته عملاً ليس بالعقل وحده يبرز أسئلته وريبه، وإنما باحتفائه العميق بالضمير الإنساني اليقظ والوجدان الحي، بإدانة الظلم، وكشف الجهل. وقبل ذلك، أو بعده، أو اختصاراً لما سبق، بالمقومات الموضوعية والجمالية الأساسية لأن تكون الكلمة شريكة في التغيير إلى الأفضل. لا أدري، ولست أنا من يقرر ما إذا كنت نجحت في تحقيق هذه الأمور في تجربتي السردية أو لا، ولكن إيماني بها ورغبتي في أن تتمثلها كتابتي سارا معي منذ أن وعيت ذلك المعنى المهم في نظري للكتابة.

روايتي «أو على مرمى صحراء في الخلف – دار الشروق/الأردن ٢٠٠٢ » دفعت بها طبيعة وظروف النشأة الأولى للأشياء إلى أن تعيش زمنها الخَلْقي بين جاذبية موضوعها الذي كان واضحاً ومألوفاً عندي -الصحراء- ، وبين كونها كانت الكتاب الروائي الأول بكل ما يعنيه ذلك من تساؤلات حول إمكانية خوض التجربة. ما مدى نجاحها إذا ما خيضت؟ وما هي مسافة اقترابها من موضوعها؟ وبأية كيفية تتحقق الشروط الفنية المبتغاة من وجهة نظري؟ وأين موقفي المناسب من الصحراء نفسها؟ ألا يحتمل أن أتبنّى الحديث نيابة عنها بلا وعي مني أثناء الكتابة؟ من المؤكد أن خطأ كهذا سيقضي على الحياد المفترض من الكاتب، وسيحيل العمل كله إلى مرافعة طويلة لصالح المكان وثقافته وأقاويله الخاصة به. لطالما سحرتني الصحراء بمفاتنها الظاهرة والباطنة! ولدت فيها، ورعيت الغنم، وتهتُ في براريها، ويجوز القول أن صهد أيامها الحارة، طبع ذاكرتي باستحالة أن يعيش فيها من لا يستحقها. أمام هذا العيش المباشر والجاف، يصعب الحديث عنها من دون أن يعلق كلامها بكلامي، وصوتها بصوتي، ورغم ذلك كتبت الرواية، من الخارج، بالشكل الفني الذي ظننته كافياً لأن يتماهى طوبوغرافياً وإياها حيث وزعت المشاهد وخلفيات الأحداث بما يتسق وطبيعة تضاريسها. وعلى سبيل المثال، تحدثت عن «الرجم» وهو ما يشبه جبلاً صغيراً يتخذه البدو لمراقبة وتأمل الصحراء. ثيمة «الرجم» في الرواية، حاكاها انخطاف شالح الزلاق إلى البوح الكاشف لخلجات نفسه الدفينة، والنظر إلى أعماقه بطريقته وملاحظة التغيرات التي تعرض لها هو ومجتمعه الصغير بفعل التحولات التي صنعتها في الصحراء زحوف المدنية. أما من الداخل، فحرصت قدر الإمكان على تشييد المعمار الموضوعي اتكاءً على أمرين، الأول: معرفتي بطبيعته وملامحه العامة، والثاني: أنني أسمح له بالنمو كلما اقترب من حقيقته وذاته، وأبتعد عن الاستعراض أو التشكي الفج أو الادعاء بما ليس فيه. ومن أسف، لم يفهم بعض من

كتب عن الرواية المغزى الهندسي للأرضية التي تدور عليها الأحداث والشخوص. ومع ذلك أقول: بأن العمل الأول لا يخلو في العادة من أخطاء تقنية وموضوعية ربما أثرت على وحدة وتناغم الموضوع، ولكن (باختين) في بعض بحوثه عن الرواية يشير إلى أنها -مثلها مثل الفنون الأخرى- غير قابلة للثبات على شكل أخير ونهائي. هذا وحده عزاء، وقوة دفع للكاتب أن يجرّب ويبتكر ما يستطيع، من أشكال فنية يعتقد أنها قادرة على استيعاب خروجاته الفنية على الأشكال التقليدية في فن الرواية، ناهيكَ عن أن ما وصلت إليه حداثة الإنسان المعاصر على كافة الأصعدة يبرر للكاتب هذا الخروج، وهو -أي الكاتب- جزء من هذا العالم، المدينة، ولكن إن كان للروح موطئٌ على الأرض فدون شك لن يكون هذا الموطئ إلا ما ولد فيه الجسد واكتسب منه خصوصيته البيئية والثقافية ولو في صحراء شاسعة شبه معزولة تحتسي رمالها الرياح غدواً وعشياً. هذه الصحراء -التي من خلال عمل واحد كتبته عنها- وجدت نفسي ما تزال تتوق إلى التوغل في عوالمها المتعددة، في غموضها وسحرها وأخطارها، في صراعاتها وقسوتها مع نفسها. وقد عدت في رواية «قنص – دار الجديد/بيروت ٢٠٠٥» إليها مرة أخرى ، متخذاً منها مادة روائية كنت اكتسبت من العمل الأول خبرة في تشكيلها على نحو مغاير. اجتزت حواجز الهيبة والتردد، وغدا مألوفاً لدي نص الصحراء، وتتبع إيقاع تحولاته بالحدْس تارة، وبتخليق قصدي لعناصره تارة أخرى. يمكن أن يخطئ الطائر في بناء العش للمرة الأولى، غير أنه في المرات التي تليها تكون أخطاؤه أقل، وليس يعني ذلك أن الطائر فاته الإلهام أو خانته الخبرة بل إن وجود نسبة من الخطأ يجعله على مسافة من الطمأنينة الخادعة، يجعله على مقربة من الشك في تمام احتياطاته وذلك ما يبقيه حذراً على الدوام. في رواية «قنص»، مع الإقرار بأن عالم الصحراء أوسع وأكبر، لا بأس نظرياً من التطاول في هذه السطور على المكان الذي تتحرك فيه أحداث الرواية وتشبيهه بمثال بئرٍ عميقةٍ مطويةٍ بحجارة بعضها ثابت وبعضها الآخر خَطِرٌ وغير مستقر، وعلى تلك الحجارة تسير الحياة بين قاع معتم وبين حافة البئر المفضية إلى ظهر الأرض. في هذا النوع من الوجود يشكل الخوف، والعتمة، وغموض المصائر العمادَ الأساس لحركة تلك الحياة وأصحابها. بيد أن الملاحظة التي يجدر إيرادها هي أن الصحراء -رغم اكتظاظ تضاريسها بثرثرة الأبعاد- مكان صامت كتوم لا يفصح عما بداخله بسهولة، ويلزم لكي نتحسسها من قرب ونصغي إليها أن نعرف المفاتيح التي من خلالها نظفر بثقتها - إذا جاز التعبير- لنقترب منها ليس كغرباء، لنفهم لغتها، ونتمعن من مسافة قريبة في أزيائها، طقوسها، أشعارها، نقرأ من الداخل مشاكلها، مخاوفها، ما أكثر ما تخاف الصحراء أحياناً من الأشباح، الأوهام، الإشاعات التي تهدد طمأنينتها. بيد أن أكثر ما يبدد رغبتها في البقاء كما هي، هو التغيير. أن تنتقل إلى طور جديد بفعلٍ يأتي من خارجها، تظن أنه ما جاء إلا ليخرب نظام عيشها، ويطمس ملامحها، ولذلك تتعامل مع أي طارئ ليس من صنعها كعدو حقيقي. ويحضرني بهذه المناسبة مثلٌ بدوي يقول: «خاطر الليل مجفي» أي: أن الضيف الذي يطرقها ليلاً قد لا تكون مستعدة للقيام بواجب إكرامه كما ينبغي، وذلك لأنه زارها في وقت سكونها، وهو الوقت المثالي الذي يرمز إلى سيرورة هدأتها واستقرارها الحياتي، ومن أجل ذلك فإن تعاملها حيال الطارئ يظل مسكوناً بالحذر والتساؤل.

في «أكثر من صورة وعود كبريت — شرقيات/القاهرة ٢٠٠٣» يختلف المكان، إذ تتراءى المدينة بمبانيها وشوارعها في عالم الرواية، على شكل مسحة طفيفة تحتل خلفيتها. وباختلاف المكان، والبيئة، والثقافة، كان لابد من العمل على كتابة النص بشكل مختلف عن نص الصحراء، أو هذا ما تصورته وأنا أشرع في كتابة هذه الرواية. في المدينة، يتراسل البصر مع الأشياء في حدود أضيق من حدود الصحراء، إذ يرتد عن جدار قريب، أو عن شجرة، أو عن صبية يلعبون في شارع مترب، ولكن هذا الارتداد يعود بذاكرة بصرية طازجة غير متموجة كما هي المشاهد في الصحراء المسكونة بالسراب والآفاق المفتوحة. ومن هذا المنظور يتخذ المكان -كحاضن للحدث- شكلاً ثابتاً ومحدداً بغضٍ النظر عما إذا كان حضوره مباشراً ومرئياً أو كان حاضراً في خفة الرائحة والإيماءة وانعكاس الظل البعيد. وقد فضلت في روايتي هذه -الحضور الثاني- حضور المكان كما لو كان دخاناً خفيفاً تتخلق بداخله الأشياء في وضوح ساطع يبدده ويكاد يلغيه.

شهادة قد لا تعني أحداً

ليلى الجهني

البداية:

ابتسمت وأنا أتأمل البدايات، ولكن ابتسامة عزلاء لا تعيد ما مضى.

مرّ وقت طويل على أول حرف خربشته على ظهر غلاف كتاب لوالدي، لم تكن الحياة مضنية حينها، وكانت الأحزان مثل فقاقيع صابون، تعلو قليلاً قبل أن تنفجر، تاركة ذكرى التماعة ملونة صغيرة، وشعوراً مبهماً بالهشاشة، ما كنتُ أدري أن الكتابة ستقودني عبر الدروب إلى ذاتي. عرفت مبكرة أني سأكتب، لكني لم أدر أن الكتابة ستسمّ حياتي، وأني في آخر الأمر سأركن إليها كي أفهم كيف للأشياء أن تزول سريعاً مهما طال أمدها، وكيف للكتابة أن تبقى مهما بدت موجزة سريعة. والآن؛ عندما أتأمل حياتي بين وقت وآخر، أدرك أن الكتابة قد حمت روحي من العطب. إن ظلت روحي محتفظة ببعض وهجها فما ذاك إلا لأني واظبت على الكتابة طوال أعوام طويلة مضت.

لنقل إني خضتُ تجربة مختلفة، ليست جيدة أو سيئة، هي فقط مختلفة. مرّ ما يقارب (١٥) عاماً على نشر أولى محاولاتي الكتابية، كان ذلك في جريدة «المسائية»، وأذكر جيداً الاتصال الذي جرى بيني وبين الأستاذ «فواز أبو نيان» المسؤول حينها، إذ طرح عليّ يومها سؤالاً لم أطرحه على نفسي. كان قد استعجل نشر نص لي وذيله باسمي فقط (ليلى)؛ لأنه حاول الاتصال بي قبل النشر كي يطرح عليّ سؤاله فلم يفلح، فاجتهد ونشره مذيلاً باسمي فقط. جاءني سؤاله بهذه الصيغة كما أذكر: أتودّين النشر باسمك الصريح أم باسم مستعار؟ أجبته على الفور: باسمي الصريح. لم تكن مسألة الاسم المستعار مطروحة في ذهني كخيار، ولم أفكر فيها وقتها أبداً، وبدا غريباً -بالنسبة لي- أن يسألني مثل هذا السؤال. أدركتُ بعد وقت لِمَ سألني إياه، إذ كنت غافلة- ولا أدري لِمَ - عن أن كثيراً من الناس -ما دمت امرأة- سيتعاملون مع ما ينشر باعتباره تجربة خاصة كتبتها، رغم أن الأمر ليس كذلك. أضف إلى ذلك أن كثيراً مما نشر وقتها كان خواطر أدبية تتحدث عن العواطف والمشاعر. لذا ما كنتُ لأنجو من محاولاتهم إلصاق ما كتبته بحياتي الخاصة؛ وهذا أمر لن ينجو منه رجل فما بالك بامرأة؟ وقد وصل الأمر في بعض الأحيان إلى محاولة الاستقصاء عن حياتي الخاصة لتأكيد ظنون تدور في ذهن أحدهم/ إحداهن؛ لكن الأمر لم يكن سيئاً على أي حال، ربما بدا مزعجاً حينها، لكنه الآن لم يعد، لأن المشكلة مشكلة وعي من يقرأ، وليست مشكلة من يكتب.

أكتب حين أكتب بعيداً عن أي أفكار تتعلق بما سيقوله أو يكتبه الآخرون -قراء أو نقاداً- عما كتبتُ، وأحاول أن ألتمس أخطاء الكتابة السابقة، كي لا أكررها، وما أن أنهي كتابة حتى أتركها إلى غيرها دون توقع أو توجس؛ لأن الحياة يمكن أن تُكتب في كل مرة بصورة جديدة، وعليّ فقط أن أعيد المحاولة وأن التقط الصورة من زاوية مختلفة.

أودُّ أن أعترف هنا، أن فعل الكتابة يدهشني، وأن الكتابة عن الكتابة نفسها من الأمور التي تشغل حيزاً لا بأس به من وقتي، وأودُّ أن أعترف كذلك بأن ليس لدي أفكار تتعلق بتغيير العالم من حولي، ولا أحلم بمجد محاربة طواحين الهواء. أوقنُ أن الكتابة لن تغير شيئاً أو أحداً، وإلا أصبحت الأرض جنة منذ زمن بعيد، لكني في المقابل أحلم بأن أظل أكتب إلى الحد الذي تصبح معه الكتابة كالهواء: هينة لينة ولا يمكن أن تستمر الحياة دونها.



انتشار الأسئلة

عبدالله التعزي

الكتابة بصورة عامة تعطي دافعاً إلى مواصلة الاتصال بالعالم خارج إطار الكاتب. فهو -أي الكاتب- دائم الانغلاق على عالم محصور في فكره، وتدفعه متطلبات الحياة إلى الابتعاد عن ذلك العالم الذهني فينطلق في الحياة محملاً بنوع من الحرمان المكتوم والذي يجعل منه كتلة تبحث عن الانعزال وتأمل الحياة والبحث بأسئلة كثيرة عن إجابات شافية ولكنه لا يجد سوى المزيد من الأسئلة المعاندة التي بدورها تتكاثر أمامه إلى أن يصبح من المستحيل الاستمرار في الحياة وحيداً بكل هذه الأسئلة، لتأتي الكتابة كطريق واضح لعرض جميع الأسئلة بلا مقدمات، فقط الحقائق التساؤلية يضعها أمام القارئ بكل ما لديها من ألغاز وأسرار وما علق عليها من غبار السنين. تأتي عندها الكتابة على شكل روايات أو قصص أو قصائد أو ...إلخ القوالب الأدبية، وفي أوقات يشعر بقيود نحو هذه القوالب فيتجه إلى تركها وينطلق في الكتابة دون أن يكون لديه تصور واضح عن القالب الذي يكتب من خلاله، فقط نشوة الكتابة ورغبة الاتصال ووضع جميع الأسئلة التي تنتصب أمام عينيه بلا رحمة، وضعها أمام القارئ المتخيل. لا يفكر الكاتب في القارئ عادة ولكنه يحترمه إلى درجة الخوف في بعض الأحيان. وربما يتجه الكاتب إلى الرواية ويبدأ بتحطيم قيود القالب الروائي من داخله في محاولة لإيجاد وضع أفضل للأسئلة التي تمارس عليه قسوتها، ليجد الكاتب نفسه مندفعاً في الكتابة الروائية متفلتاً من جميع القيود المقولبة ومنطلقاً في فضاء الكتابة باتجاه بوصلته الداخلية والتي تشير إليه دائماً إلى الاتجاه المريح والممتع والمدهش في الكتابة.

بحثاً عن سرد الأنثى ونقده

نزيه أبو نضال

تمرّد الأنثى

في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٤)



هل هناك نص مؤنث سردياً، على افتراض أن هناك نصاً مؤنثاً شعرياً؟

في تجربة الأدب العربي السعودي، نستطيع أن نقول: استطاعت أول روائية سعودية، «سميرة بنت الجزيرة» (سميرة خاشقجي)-التي أصدرت روايتها الأولى: «ودّعتُ آمالي-١٩٥٨م»- أن تشق خط «الرواية الرومانسية» في ظل أن اثنين من جيلها تخصصا ما بين «الرواية السياسية» في صيغة أدب السجون كـ«عبد الرحمن منيف» و«الرواية الواقعية» في صيغة رواية التفاصيل كـ«إبراهيم الناصر»(الحميدان)، ومثيل ذلك في الشعر فقد استطاعت الشاعرة «فوزية أبو خالد» أن تخترق بشكل ومضمون نصها الشعري، عبر حرق المراحل في مجموعتها: «إلى متى يختطفونك ليلة العرس-١٩٧٣م» (الأوزان الباكية-١٩٦٣م، لثريا قابل، أول مجموعة لشاعرة سعودية)، من خلال قصيدة النثر(المؤنثة) في ذروة قصيدة التفعيلة (الفحولية) ما بين سعد الحميدين ومسافر(أحمد الصالح).

إن هذه البداية هي محاولة لقراءة ما قدّمه «نزيه أبو نضال» في كتابه: «تمرد الأنثى: في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية لنسوية العربية ١٨٨٥-٢٠٠٤م»، الذي احتوى فصلين، الأول منهما: هو مقدمة تعريفية، تبعتها دراسات لنماذج روائية في موضوعات هي: المرأة/الوطن، التاريخ في عيون امرأة، المرأة في زمن التحولات، المرأة والحرب، شرق-غرب، وأخيراً المرأة والقمع السياسي. ثم ختم الفصل الثاني ببلوغرافيا (مسارد) رواية المرأة العربية حسب التوزيع الجغرافي عبر إطار الدولة سياسياً(أعدنا تدقيق وترتيب ما يخص الرواية النسائية السعودية في الأخير).

يطرح، «أبو نضال»، من خلال تحديد رؤية/مفهوم «الأدب النسوي» عبر فرضيتين، هما:

١-أن الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً، إنما ثمّة ما هو يغاير بين هموم الرجل وهموم المرأة، فربما- وهذا ما يوحي كلامه- لا تستطيع امرأة وصف أذى وجه رجل من حلاقة الموسى أو الماكينة يومياً، في مقابل ذلك لا يستطيع رجل وصف آلام الحمل أو أوجاع المخاض، إذ تستطيع بعض التفاصيل الجنوسية المغايرة أن تعطي خصوصية الجسد نوعياً عن الآخر.

٢-أن الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة، بل لا بد لها أن تحمل قضية المرأة بالمعنى الجنوسي أو الجندري، إذ لا نستطيع أن نأخذ رواية مثل: «غرناطة» لـ«رضوى عاشور» (ذات همّ تاريخي سياسي) أو «أهل الهوى» لـ«هدى بركات»(ذات همّ اجتماعي حربي) لتكون نموذجاً عما يعنيه هذا الأدب النسوي أو الرواية النسوية(ص:١١).

عندما نحاول أن نتساءل عن موضع السرد في الأدب العربي وتحوله نوعياً إلى «الرواية النسوية»، فهل نستطيع أن نتحدث عن روايات نسوية في التي كتبت ما بين مصريات ولبنانيات (أو سوريات، عراقيات، ومغربيات) بين ستينيات القرن التاسع عشر وأربعينيات القرن العشرين؟

يرى، «أبو نضال»، أن الروايات التي كتبت ما بين تلك الفترة بداية من رواية: «نتائج الأحوال-١٨٨٥م» لـ«عائشة التيمورية»(مصر)، ثم رواية: «صائبة-١٨٩١م» «أليس البستاني»(لبنان)، مروراً برواية طبعت في نيويورك هي «بديعة وفؤاد-١٩٠٦م» لـ«عفيفة كرم»(لبنان)، ثم الصمت لعقدين حتى رواية: «مذكرات دارفقيه-١٩٣٨م» لـ«مليكة الفاسي»(المغرب)، ثم رواية: «عقلي دليلي-١٩٤٨م» [1] لـ«مليحة إسحاق»(العراق) وصولاً إلى رواية: «الملكة خناثة-١٩٥٤م» لـ«آمنة اللوة»(المغرب) هذه الروايات كلها -كما يرى- لم تدخل نطاق «الرواية النسوية»، حتى ظهرت رواية: «أنا أحيا-١٩٥٨م» لـ«ليلى بعلبكي» (لبنان)، التي دشنت مرحلة سردية نوعية «الرواية النسوية»(ص:٢٧٠) ولا ننسى الدفعة الأقوى التي تلت وقوف «بعلبكي» بعد ثاني رواية لها هو ظهور «نوال السعداوي» برواية: «مذكرات طبيبة-١٩٦١م»(مصر).

إذا ما رأينا إلى ذلك من واقع الرواية النسائية السعودية سنرى أن روايات «سميرة خاشقجي» تدخل في هذه النوعية السردية، فقد نؤرخ بدايتها بمجايلة

❖ سكرتير تحرير حقول.

رواية «بعلبكي» الآنفة الذكر، فإن السؤال المشروع هو ما سبب بداية الرواية في مصر ولبنان خلال أواخر القرن التاسع عشر؟

إن معرفة أن دراسة «سميرة خاشقجي» كانت خارج المملكة العربية السعودية [٢] بمرحلتها التعليم العام في لبنان والتعليم العالي في مصر، هو ما سمح لها أن تتوافر على تحصيل علمي، وزاد ذلك وجودها في مركزين عربيين ثقافيين كبيرين، بيروت والقاهرة. إضافة إلى ذلك وعيها الاجتماعي(ستؤسس جمعية النهضة النسائية وتؤسس داراً صحافية تصدر مجلة وكتباً:الشرقية)، وهذا ما هو متوفر لشقيقاتها العربيات في مصر ولبنان، ثم سوريا والعراق حتى المغرب وتونس.

إذاً؛ ثلاثة أمور كانت وراء دخول المرأة للأدب المكتوب(رواية أو شعراً أو مسرحاً):التعليم، الثقافة، والوعي الاجتماعي.داخل أطوار التحولات السياسية، الاجتماعية والثقافية.

إذا زعمنا أن الشعر المَحْكي، سواء كان نصوصاً شفوية إلقائية أو غنائية، يحتاج إلى ذاكرة شفوية سواء كانت ذاكرة قصصية(سالفة وسبحونة)أو شعرية(قصائد وأهازيج)، فإن القصيدة والرواية، كذلك القصة القصيرة، المسرحية، السيرة والملحمة وسوى ذلك من أجناس أدبية خرجت علينا من تطورات القرن التاسع عشر والعشرين على الصُّعد المختلفة سياسياً، ثقافياً،اجتماعياً، وكان نصيب الفرد العربي كبيراً سواء كان رجلاً أو امرأةً، وهي التطورات التي طالت التعليم/التربية، الثقافة / الإعلام، والوعي الاجتماعي/الحس الأدبي وتاريخه.

والدراسات التي قدمها «أبو نضال» تسجل عبر عناوينها المتنوعة تلك التحولات الاجتماعية والسياسية في مفهوم الوطن (سحر خليفة/فلسطين)، ورؤية التاريخ بعيون امرأة (زهرة عمر/الأردن)، الموقف من الحرب (حنان الشيخ/لبنان)، وقضية التفاعل مع الآخر من خلال ثنائية شرق-غرب(بتول الخضيري/ العراق) وصولاً إلى مواجهة القمع السياسي(فوزية رشيد/البحرين).

لقد استطاع «أبو نضال» أن يرصد من خلال الدراسات كلها أنواعاً من نتاج الكتابة النسوية:

١-الكتابة المشتركة التي يكتبها الرجل والمرأة.

٢-كتابة نسائية تهتم بوضع المرأة في بُعْده الاجتماعي والسياسي.

٣-الرواية النسائية المسكونة بهاجس قضية المرأة.

ومن هذا النوع الأخير تتجلى الكتابة النسوية أو «الرواية النسوية» في أدب «ليلى بعلبكي»، كوليت خوري وحنان الشيخ(لبنان)، نوال السعداوي سلوى بكر وآمال مختار(مصر)، غادة السمان(سوريا) وليلى الأطرش (الأردن)، ليلى العثمان(الكويت)، سميرة خاشقجي و رجاء عالم(السعودية)»(ص:٢٧٧).

إن ما خفي عن الكتاب أو هذه الدراسات التي قدمها «أبو نضال»، سواء في مقدمته أو ختامه التعليقي رصد أي مهاد علمي أو بسط نظرية في «المسألة النسوية» حتى المنتصف الثاني من القرن العشرين ظهور بعض الدراسات المهتمة في تأسيس النظرية النسوية سواء في حركات السفور (رفع الحجاب عن الوجه والعقل) التي قامت منذ العشرينات في مصر أو العراق (كهدى شعراوي)[٣] مروراً بالمشاركة السياسية الحزبية وتطوراً في الأداء الأكاديمي أو الإنتاج المعرفي حين قدمت «نوال السعداوي»: «الأنثى هي الأصل» أو «عن المرأة»، كذلك ما قدمته «سميرة خاشقجي» «يقظة الفتاة العربية السعودية» و«في الحياة» وصولاً إلى ما تقدمه «فاطمة المرنيسي» من دراسات اجتماعية متخصصة و«رجاء بن سلامة» في الدراسات الجندرية، ونلحظ مؤخراً في النقد النسوي اختصاصاً في «السرد الأنثوي» كما في دراسات قدمتها «يُسْرى مقدّم».

أما بشأن البيبلوغرافيا التي أعدها «أبو نضال» وقدمها إلى ندوة المبدعات العربيات-تونس/ ١٩٩٨م(ص:٢٦٧)، وشملت الروايات (وأحياناً مجموعات القصص، خلطاً) التي أنتجت في البلاد العربية المشرقية: الأردن، فلسطين، سوريا، لبنان، العراق، الكويت، السعودية، الإمارات، البحرين، عمان،

قطر واليمن، ثم المغربية: مصر، السودان، ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب وموريتانيا... فإننا استللنا الجزء الخاص بالروائيات السعوديات وأعدنا ترتيبه وتدقيقه، وفقاً لإصدار أول رواية لكل كاتبة ثم تسرد أعمالها فتليها الكاتبة التالية تاريخاً (وفيها أسماء غابت عن البيبلوغرافيا التي رصدت في نفس العدد).

مما نلاحظ على بيبلوغرافيا الرواية النسائية السعودية (التي رتبناها والمرفقة آخر مراجعتنا)، بأن الروائيات الخمس الأول، وهن: سميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي)، «عائشة عبد القادر حماد»، غادة الصحراء (مشاعل بنت عبد المحسن آل سعود)، «هند باغفار» و«هدى الرشيد»، قد أصدرن رواياتهن ما بين مصر ولبنان (١٩٥٨-١٩٧٧م)، وهذا ناتج إما لسبب الدراسة هناك والآخر توفر الطباعة ودور النشر العربية، لكن ما يمثل تجارب روائية كانتا اثنتين: «سميرة خاشقجي وهند باغفار»، فيما دخلت الرواية شاعرة، وهي «غادة الصحراء». أما ابتداءً من مجموعة ثانية أولهن: «أمل شطا، صفية عنبر، رجاء عالم، بهية بو سبيت، صفية أحمد بغدادي، عزة فؤاد شاكر، ظافرة المسلول، سلوى دمنهوري، ومنيرة الشيحة»، فقد بدأن أوائل إصداراتهن في داخل المملكة العربية السعودية (١٩٧٩-١٩٩٣م)، ويكشفن عن بعض منهن اشتغلن ضمن سياق مفاهيم السرد الجديد بين القصة القصيرة والرواية أو المسرحية كـ«رجاء عالم وبهية بو سبيت» (سميرة خاشقجي، في الجيل الأول)، ومنهن اشتغلن على الرواية «رجاء عالم وصفية عنبر» (ثمة أسماء لم تذكر اكتفت بكتابة القصة القصيرة: بدرية البشر وأميمة الخميس)، فيما ساهمن البقية برواية واحدة أو اثنتين من خارج السرد.

أما المجموعة الثالثة فهي تستأنف الرواية مجدداً بشكل آخر تجاوب و تواجه مع التحولات الاجتماعية ما بعد طفرة السبعينيات، والتصعيد الإيديولوجي في الأصولية الإسلامية (حركة جهيمان-١٩٧٩م) و(أزمة الخليج الثانية-١٩٩٠م)، وهنّ: «زينب حفني، نداء أبو علي، ليلى الجهني، قماشة العليان، نورة الغامدي، مها الفيصل، آلاء الهذلول، ورجاء الصانع». إذ تميزن ما بين الفعل الروائي واقتراح اتجاهات جمالية فيه (ما بدأت فيه رجاء عالم، الجيل الثاني) كالخط السريالي المدني عند «ليلى الجهني ونورة الغامدي» أو العجائبي الصحراوي كـ«مها الفيصل»، والرواية المسطحة كـ«قماشة العليان» والتقنيات المخلوطة مثل «رجاء الصانع»، والملاحظة النهائية هو العودة إلى دور نشر عربية (لبنان تحديداً) تبنت مشاريع روائية كاملة مثلما أعادت منشورات «البعلبكي» منتصف السبعينيات روايات «سميرة خاشقجي»، والمركز الثقافي العربي خلال التسعينيات روايات «رجاء عالم»، فيما تستقبل دار الساقي الروايات السعودية من روائيين وروائيات.

أما في النهاية هناك في البيبلوغرافيا روائيات وروايات لم يصنفن (بلا تاريخ أو مكان نشر):

١-سميرة لاري، (حصان من القمر)، (حافية إلى الشمس).

٢-عائشة زاهر، (بسمة من بحيرات الدموع).

٣-هيام الكيلاني، (الليل والغرباء).

٤- أمونة.ق.ع.، (مريم).

---

(١) نلاحظ إحالة السخرية من عنوان فيلم سينمائي: قلبي دليلي، عُرض نفس العام لليلى مراد.

(٢) لم يقرر تعليم البنات حتى ١٩٦٠م.

(٣) هناك مساهمات رجالية في المسألة النسوية، مثل: «تحرير المرأة» لقاسم أمين، و«أحوال المرأة في الإسلام» لمنصور فهمي.

بيبلوغرافيا الرواية النسائية السعودية

الروائية	الرواية	[illegible]	التاريخ/م
سميرة خاشقجي	ودعت أمالي	بعلبكي-بيروت	١٩٥٨
	ذكريات دامعة	نشر الثقافة الإسكندرية	١٩٦١
	بريق عينيك	المكتب التجاري بيروت	١٩٦٣
	قطرات من الدموع	المكتب التجاري بيروت	١٩٦٧
	وراء الضباب	بعلبكي- بيروت	١٩٧١
	تلال في رمال	الشرقية- الرياض	١٩٨٣
عائشة عبد القادر حماد	بين عهدين	القومية- القاهرة	١٩٦٣
	امرأة من عصرنا	المهرجان- جدة	١٩٩٠
غادة الصحراء	هل من معبد آخر؟	المعارف- بيروت	١٩٦٥
هند باغفار	البراءة المفقودة	المصري- بيروت	١٩٧٢
	جروح في جبين الحياة	النادي الأدبي- الطائف	١٩٧٨
	العطاء الأكبر	د.ن-جدة	١٩٧٩
	الهدية	د.ن-جدة	١٩٧٩
	الرحلة الأخيرة	د.ن-جدة	١٩٨٠
	رباط الولايا	د.ن-جدة	١٩٨٧
هدى الرشيد	غداً سيكون الخميس	روز اليوسف-القاهرة	١٩٧٧
	عبث	روز اليوسف القاهرة	١٩٨٠
أمل شطا	آدم يا سيدي	المدينة- جدة	١٩٧٩
	غداً أنسى	تهامة جدة	١٩٨٠
	لا عاش قلبي	المدينة-جدة	١٩٩٠
صفية عنبر	عفواً يا آدم	مصر-القاهرة	١٩٨٦
	وهج بين رماد السنين	العربية-بيروت	١٩٨٨
	جمعتنا الصدفة	الأهرام-القاهرة	١٩٩٢
	افتقدتك يوم أحببتك	الأهرام-القاهرة	١٩٩٣
	أنت حبيبي..	الراوي-الدمام	١٩٩٩
رجاء عالم	أربعة/صفر	النادي الأدبي-جدة	١٩٨٧(١٤٠٧)
	طريق الحرير	الثقافي العربي- بيروت	١٩٩٥
	مسرى يا رقيب	الثقافي العربي- بيروت	١٩٩٧
	سيدي وحدانه	الثقافي العربي- بيروت	١٩٩٨
	حُبَى	الثقافي العربي- بيروت	٢٠٠٠
	خاتم	الثقافي العربي- بيروت	٢٠٠١
	موقد الطير	الثقافي العربي- بيروت	٢٠٠٢
	ستر	الثقافي العربي- بيروت	٢٠٠٥
عهد عناني	ذكريات امرأة	البلاد-جدة	١٩٨٧
بهية بو سبيت	درة من الإحساء	الجزيرة-الرياض	١٩٨٧(١٤٠٨)
	امرأة على فوهة البركان	عالم الكتب-الرياض	١٩٩٦
	سر في أعماقي	العصيمي-الرياض	١٩٩٧
	حكاية عفاف والدكتور	عالم الكتب-الرياض	١٩٩٩
صفية أحمد بغدادي	الضياع و النور يبهر	سحر-جدة	١٩٨٧
عزة فؤاد شاكر	إليك وحدك	الوطن العربي- القاهرة	١٩٨٩
ظافرة المسلول	ومات خوفي	النخيل-الرياض	١٩٩٠
سلوى دمنهوري	صراع عقلي وعاطفتي	الخشرمي-جدة	١٩٩٠
	اللعنة	الصف-مكة المكرمة	١٩٩٤
منيرة الشيحة	الفجر الكاذب	العصيمي-الرياض	١٩٩٣
نورة المحيميد	أنثى فوق أشرعة الغربة	الجديد-لبنان	١٩٩٨
زينب حفني	الرقص على الدفوف	د.ن القاهرة	١٩٩٨
	لم أعد أبكي	الساقي بيروت	٢٠٠٤
نداء أبو علي	و مرت الأيام	بحار العرب جدة	١٩٩٨
	للقلب وجوه أخرى	بحار العرب	١٩٩٨
	مزامير من ورق	العربية-بيروت	٢٠٠٣
ليلى الجهني	الفردوس اليباب	الجمل ألمانيا	١٩٩٩
قماشة العليان	عيون على السماء	النادي الأدبي-أبها	١٩٩٩
	بكاء تحت المطر	رشاد برس-بيروت	٢٠٠٠
	بيت من الزجاج	رشاد برس-بيروت	٢٠٠٠
	أنثى العنكبوت	رشاد برس-بيروت	٢٠٠١
	عيون قذرة	العربية بيروت	٢٠٠٥
مهرة العصيمي	الشياطين تسكن الأعشاش	حوران-سوريا	٢٠٠٠
نورة الغامدي	وجهة البوصلة	العربية بيروت	٢٠٠٢
حنان كتوعة	عندما ينطق الصمت	د.ن جدة	٢٠٠٣
مها الفيصل	توبة و سليى	العربية بيروت	٢٠٠٣
	سفينة و أميرة الظلال	العربية-بيروت	٢٠٠٣
بدرية العبد الرحمن	مدائن الرماد	العبيكان-الرياض	٢٠٠٤
أمل الفاران	روحها الموشومة به	الثقافة و الإعلام- الشارقة	٢٠٠٤
آلاء الهذلول	الانتحار المأجور	الساقي-بيروت	٢٠٠٤
رجاء الصانع	بنات الرياض	الساقي-بيروت	٢٠٠٥

إثم الشاعرة وطقس المستحيل*



إذا كان اشتغال النقد على النصوص الأدبية كان ذريعة لنشوئه، فهل يكون اعتلال النصوص الأدبية – بميزان ضياع الجيد في رديئه – مصيرَ النقد أيضاً أن يضيع جيده في رديئه؟

هذه الملاحظة النقدية الكُبْرَى تظهر لنا عندما نقطع شوطاً في قراءة كتاب: «المكان والجسد والقصيدة – ٢٠٠٥»* للناقدة والأستاذة الأكاديمية فاطمة الوهيبي.

إن محاولة قراءة أي كتاب،سواء كان اختياره بدأ من عنوانه أو تفاصيل اتبعها في وضع هيكلة بنائه،لا بد أن تحكم القراءة،فربما تسعفها بهذه الطريقة أو تنقض آلية التواصل برمّتها،فأزعم أن المقدمات النظرية التي وضعت لم تكن «مدخلاً نظرياً» أعطى القارئ/القارئة ذلك المفتاح، بل ربما أخذه إلى ما هو متفاوت ومضيع لاهتزاز البصيرة النقدية وما هو باد عند القراءة ضلّلنا مع الناقدة فبدا لنا مأزق النقد حين لا يتم الخروج من رديء نصوصه فلم يسعفنا، خاصة إذا ما ابتعدنا عن التفاصيل النقدية من خلال النماذج المتخذة لعدد كبير من الشاعرات السعوديات (١١ شاعرة)، سوى تلك الخاتمة: «المواجهة والتخفيات والعبور»(ص:١٧٣).

أعطت لنا تلك الخاتمة عبر ما تطرحه من مفاهيم نقدية –ادعت الشغل عليها– كاملَ صفحات الكتاب (ستة فصول)، وهي المفتاح الأجلى لما احتوى الكتاب وما كان سبب نشوء وريقاته النقدية التي وضعت لسبب أو آخر، فأكثرها مقالات نشرت في صحيفة الجزيرة(١٩٩٥–١٩٩٧)، ومدخلها النظري ألقي محاضرةً في مهرجان الجنادرية–١٩٩٧، فقد اتضح من خلال خاتمة الكتاب مجموعتان من الشاعرات ما بين ثنائية المواجهة في التخفي أو العبور(على أنها لم تفرق ما بين محورية الموضوعات فقد كانت مقرونة بواو العطف جمعاء)، وهذا ما هو عارض في العنوان، عنوان الكتاب نفسه: «المكان والجسد والقصيدة» وهو العنوان الذي يعاني أزمة صلة دلالية، فلا أدري لماذا أرى أن وفرة حرف العطف مكرراً في أي عنونة كتاب نقدي مهلكةٌ إياه، بقدر ما هي نوع من التواصل والاطراد والتعانق إلا أنها لا تحقق دلالتها إلا في الترهل والتفكك، فهي ستوحي مباشرة إلى حال انفصام واشتباه تكتنفه العلل.

ربما نعلم أن بعض الكتب الفلسفية –في إطار مباحث الفكر الإنساني– تقتفي هذا الأثر في العنونة تحت ميزان التعدد المحوري لموضوعات الكتاب، كمثل كتاب: «الوجود والحق والقوة» للاهوتي الألماني «بول تلِّيش»(١٨٨٦–١٩٦٥)، الذي رتبت له قراءة الأنبياء التوراتيين، الفيلسوف «نيتشه وماركس» بأن لغة الخطاب الديني لم تعد صالحة لاستيعاب مشكلات العالم الحديث، ومن أخطر ما يتهدّدُها هو تحويل مأثورها إلى مطلق[1]، وهذا ما يرد عندما نرى في ثلاثية مسمى وإيحاء الإطلاق: «المكان والجسد والقصيدة»، صورة لدلالة الانحلال الاصطلاحي والتفكك الإحالي، فقد صار هناك مطلق اصطلاحي نقدي في العنونة بين تمثلات الجسد والمكان في القصيدة، وهذا ما كان في عنوان الخاتمة بثلاثية: «المواجهة والتخفيات والعبور»، فيما كانت تجليات الذات منصبّة على خاصية المواجهة،في التعبير الشعري من خلال النصوص الشعرية للشاعرات، إزاء توفق/إخفاق عاملي التخفي أو العبور، فإن الثالوثية الاصطلاحية ما بين المركز/ المصدر، والفاعلية والانفعال مقسمة على نموذج من الطبيعة، كالشمس: الجرم/الكوكب، فاعلية/ الضوء وانفعالية/ الحرارة، لكن الثالوثات النقدية في هذا الكتاب، الذي هو مقام قراءتنا يقع في أزمة الانحلال والتفكك أو الامتناع والتوازي في دلالته النقدية في رتل الثالوثات المعطوفة على بعضها بعضاً: «المكان والجسد والقصيدة» ثم في الثاني: «المواجهة والتخفيات والعبور»، فكما لو أننا نتخيل أن عنوان أحد أواخر كتب عالم النفس «سيجموند فرويد» هكذا: «الأزمنة والحرب والموت» بينما هو بالأصل: «أفكار لأزمنة الحرب والموت»، فدلالة الاشتراك بين لفظتي «الموت والحرب» متقاربة بالسبب والنتيجة كما يمكن أن نرى ذلك في «المكان والجسد»، لكن ما الداعي إلى عطف لفظة «القصيدة» وتمييع إيحائها لكونها آلة تعبير من «المكان والجسد» مثلما هي «الأفكار» آلة تعبير عن/ جُرَّت إلى «أزمنة الحرب والموت». إذ يبقينا مفهوم العطف نحوياً، في تجميد إحالة الدرجات من النوع الواحد إلى التساوي(الواو) والتراتب (الفاء) والتراخي (ثم)، وهذا ما ليس ممكناً بين «القصيدة» من جهة ومن أخرى: «المكان والجسد»..

وهذا ما يفتح القراءة نحو آلية النقد الأدبي الذي أنجزته الناقدة «الوهيبي» في كتابها من بعد فصوله الستة

---

* سكرتير تحرير حقول.

في تجليات الذات والمواجهة لدى مجموعة من النصوص لم يسعف النقد ذوقه ولا حدسه في اختيارها وتفعيل ما يجعل ثقافة النقد وتنويره/وعيه بـ«الخراسانة المعرفية» و«الترسانة القرائية» التي تفي بما هو خارج التوقع على سبيل الإثمار المعرفي نقدياً وما هو منجز في دهشته خارج أسبقية «التفكير الانتقائي».

من هنا نرى أن المجموعتين المقسمتين بين تجليات الذات والمواجهة تقع في شقين:

١- مواجهة المباشرة: فوزية أبوخالد، غيداء المنفى، خديجة العمري، أشجان هندي، ثريا العريِّض، وسلوى خميس.

٢- مواجهة التواري: لولو بقشان، بديعة كشغري، لطيفة قاري، هدى الدغفق، وفاطمة القرني.. والممايزة ما بين المواجهتين اللتين وضعتا مفصلاً واهياً ما بين النماذج الشعرية ونوعيات الاختلاف والتماثل المغيبة بين الشاعرات، ستكون في مواجهة المباشرة التي تعنى بالرفض والاحتجاج (على أشده نموذج :فوزية أبوخالد وغيداء المنفى) فيما ستكون مواجهة التواري معنية بالالتباس والتماهي (على أشده نموذج : هدى الدغفق ولطيفة قاري).. فهي تدرس تعبير الرفض والاحتجاج عند «فوزية أبو خالد» إزاء «عنف المكان: الحصار والاستلاب» (ص:٣١) أو المكان كمصدر عنف دون أن تهتم بدلالة الإيديولوجيا السياسية المكتنزة في نصوصها أو أثر صلتها الثقافية خارج الإطار المحلي بل عربياً أو تفتح السؤال عن تجنيس النص الأدبي كونها صاحبة تجربة شعرية مهمة في قصيدة النثر العربي، ثم تدرس أزمة الانتقال من الريف وصدمة المدينة لدى «غيداء المنفى» عبر ما وصفته بـ«ذات المكان ومكان الذات: النفي وقلق الهوية (ص:٤٣)» دون أن تدرس الإيحاء البالغ الدلالة في تدرج القناع الشعري في اسمها المستعار من «سمراء البدائع» ثم «غجرية الريف» إلى «غيداء المنفى» مكتفية بسياقها الابتسار من النصوص وتنميط التعريف بالشاعرة الذي بعضه غير صحيح (ص:١٨٨)، ويتضح نقله من موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث -٢٠٠١[٢]، ودون محاولة قراءة انهيار دور المرأة وفقدها المميزات في القرية (أو المدن القديمة في القصيم)، وإن قراءة النصوص الشعرية الخاصة بـ«غيداء المنفى» (هيا العريني) لكونها من حاضرة القصيم بمدنها ذات التاريخ الاجتماعي (عنيزة أو بريدة أو الرس) ومقاربتها بسير نساء من المنطقة لكونهن ظلَّلنَ استثنائيات في التاريخ النجدي، وأشهر مدونة تاريخية عن نماذج منهن في: «من مشاهير نساء القصيم» كـ«مزنة المطرودي» أو «موضي البسام»[٣]، تفي بمقاربة نقدية أكثر عمقاً ودربة عن المنهلك النقدي في ما يمكن أن يختصر من مفهوم «قلق الهوية» نسوياً في «سلطة المكان» البطركي فحولياً، وما فقدته أو تدافع عنه ضمن الذاكرة المحمولة في المدينة ومعطيات الاستلاب فيها.

وفي الفصل الثالث: «إشراع الكهف وتفعيل القصيدة» تقع على دراسة شهوة التغيير في صراخ «خديجة العمري» عبر «الخروج ويوتوبيا القصيدة» (ص:٦١)، وتكمل تطبيق ذلك بشكل تلاعبي في تبديل المضافات بين التعبير وآلته: «كهف الذات وكهف اللغة» (ص:٨٠) على نصوص «أشجان هندي» في صيغة هجاء التاريخ (ص:١٧٤) فيما لم تذهب إلى تعميق دلالة الكهف في النص القرآني وتأويل باطنية الأحلام في دلالة الكهف أيضاً التي كانت من الممكن أن تجعل من المجاز زاخراً بأقصاه من خلال الكشوف النقدية.

وهنا تتمايز الشاعرات عندها، من المجموعة الأولى: مواجهة المباشرة (الرفض والاحتجاج) بين التخفي والعبور، فهو الجموح في التسرب الأنثوي عند «غيداء المنفى»(هيا العريني) لروح شعرية حرة (ص:١٧٩) وتكرار ذات الكلام بمراوغة لفظية- ربما هي مأزق انعدام الرؤية بأكملها-. فالأنثى الشعرية في «أشجان هندي» مخفية ولا تقال مباشرة، بل «تتسرَّب رويداً رويداً أثناء النص» (ص:١٧٩)، ويعود الكلام على «فوزية أبو خالد» لكونها استخدمت المظاهرة والمواجهة إزاء خطاب الاستلاب والحصار من خلال «ذات أنثوية فدائية شرسة» (ص:١٨٠)، وتنتهي عند «خديجة العمري» بأنها تتقاطع والشاعرة «أبو خالد» من خلال اختيارها المواجهة «صريحة وكاشفة للسوءات اجتماعياً وتسمية للأشياء بأسمائها» (ص:١٨٠).

في الفصل الرابع: «جدل التسمية/جدل الكينونة» تكمل ما تبقى من المجموعة الأولى بنموذج «ثريا العريِّض» التي اعتمدت المواجهة الهادئة، فـ«اختارت الجدل» (ص:١٨١) عبر دلالة إلغاء التسمية من خلال قصيدة «دون اسم» (ص:٩٠) لأنه «استبطان الكينونة في

اللغة، واللغة في الكينونة» (ص:٩٣) -لاحظوا التلاعب اللفظي من جديد!-، وتنتقل إلى ثنائية: «الكتابة والمحو» (ص:١٠٢)عند «لطيفة قاري»، ومنها تبدأ المجموعة الثانية من شاعراتها ذوات مواجهة التواري(الالتباس والتماهي)، وتتلمس من خلال الفصل الخامس: «أنسنة القصيدة وترويض القرين» (ص:١١٩)، وهي ترسبات تراث الرومانسية الباقي والذي لا بد أن يعاود الظهور في النصوص من حين إلى آخر، مفهوم «العودة إلى رحم النص» (ص:١٢١) في نصوص «هدى الدغفق»، ومنها إلى نصوص «سلوى خميس» التي تمتد من «ثريا العريض» لكونها «اختارت للمواجهة نموذج القرين تناوره وتحاوره محاورة ندية» (ص:١٨١).

لا نعرف ما سبب انفلات تماسك بنية النص النقدي في الفصل السادس: «مرايا الذات ومرايا النص» (ص:١٤١) الذي ستتناول فيه نصوص «لولو بقشان» من خلال «الوجه/النص والمرآة ومواجهة الذاكرة» (ص:١٤٣)- لاحظوا العنونة جملة نصية! -، ثم تليها «فاطمة القرني» «خداج المرايا» (ص:١٦٢) وتختمهن بـ«بديعة كشغري» بـ«أكبر المرايا/صنو البصيرة والأفول» (ص:١٦٩)، ولا حتى محاولة تبرير ذلك من خلال محاولة استجلاء ما يدعو إلى ذروة المقالات/الدراسات التي تشارف الانتهاء.

تحقق «طقس العبور» لبعض الشاعرات كـ«فوزية أبوخالد» من خلال مقابلة الجسد الأنثوي بالجسد الكوني (ص:١٨٤). أما عند الشاعرة «غيداء المنفى» من خلال «رمز نقلة من الطبيعة إلى الثقافة ومن القرية إلى المدينة» (ص:١٨٤)، و«الجسد القوي الحضور في قوارير» «ثريا العريِّض»(ص:١٨٤)، وبنحو سريع تلفت إلى «قبيحات النصوص» لشاعرات يكرسن عدداً من القيم الثقافية والاجتماعية والشعرية البائدة (ص:١٧٨) لم تذكر مَنْ هن؟ أو ما هي تلك القيم؟ فيما تعرف أن من شاعراتها اللواتي درستهن من يكرسن تلك القيم بمدلولاتها البشعة لا القبيحة رفعتهن عن ذلك، وألقت على المجموعة الثانية بأن الذات شغلت بـ«الأقبية والحنجرة الداخلية» كـ«لولو بقشان ولطيفة قاري» (ص:١٨٥).

وتنتهي إلى تمثيل طقس العبور- الذي لم توضح دلالته أبداً- من خلال مفهوم المحاق في درجات غياب القمر بوصفه رمزاً للبعث المستمر(ص:١٨٥)، وتخطف كلاماً من «فراس السواح» وآخر من «مرسيا إلياد» بوهم أن كلامهما متمم لكلامها النقدي فيما ما استخرجته انتقاءً أوقعها في ورطة انتقاص الدلالة في النص النقدي الذي يوحي بأن فيه ما لا اكتمل، فيستحق أن تشرحه وتحلله، لكنها توقفت بغتة.

وهنا سآتي إلى المآخذ على هذا الكتاب الذي يوحي بأن مقالاته لم تستطع أن تحافظ على بنية متماسكة وموحية، أو تمتِحَ أي استحقاق لرؤية نقد فاعل، بل هي كانت توارب وتراوغ في نقدها حالة تتخفى فقهية العقل والنظرة تدعي أنها تقف على ما هو موح بالتميز النصي شعرياً واقتفاء أثر ذلك في نصوص هي فعلاً تقول أكثر مما يوهمنا المقول النقدي كله الذي لدى الناقدة «الوهيبي»، وخاصة في نصوص: «فوزية أبوخالد وغيداء المنفى أو هدى الدغفق ولطيفة قاري» على الخصوص، وما كان غريباً هو اعتبار ما اعتبرته نقدياً شكلاً من أشكال المواجهة عبر تقسيمها المعتل غير العادل والناقص في رؤيته النقدية الممتنعة من خلال ما ادعت أنْ رأته في نصوص «ثريا العريِّض، ولولو بقشان» -على الأخص- وهذا ما يوقعنا في إشكالية نوضحها في الآخر.

إن الملاحظات التي طلعت بها القراءة النقدية التي ندعيها وقفت على أسس بناء النص النقدي ومساءلة ما يمكن أن يعطيه وما يتوجب أن يضيفه لا أن يشرحه أو يتوهم أنه يدرسه، وهنا تتجلى أولى لحظة القراءة من خلال أن جيد النصوص الأدبية يضيع في رديئها وهذا ما ينعكس على النقد الذي لم يوفق في اختيار نماذجها ولم يكن «التفكير الانتقائي» سوى حالة غطاء مبهم لتشويش الرؤية النقدية وارتباكها في المصطلح والمنهج، وهذه الملاحظات نرصدها.على النحو التالي:

١-عجز المعجم النقدي لتشويش الرؤية على المصطلح النقدي ومنهجه، وهذا ما يتمثل في العنونة ومأزق الارتباك والمراوغة المكشوفة سواء عنوان الكتاب أو فصوله أو خاتمته كما قرأنا.

٢-إفقار المهاد المعرفي علْمياً وتسطيح المقتبسات، وهذا ما يتوضح وقوعها في امتناع التقليص الدلالي وحسن تفعيل المواد المعرفية مما عانى الضبابية كما في «مبدأ الراحة» من «غاستون باشلار» ومفهوم «السكن» قرآنياً(ص:٢١)،على أن ثمة ما ينقض ذلك من الموقف الجندري من المرأة كجنس بشري ومفاهيم جنوسة

العنصر عند «كارل غوستاف يونغ» أو مفاهيم تيار الفكر الباطني الثري في تغذية مناهج التأويل كما طرحه «ميشيل فوكو» ولم تهضمه (ص:٢٤-٢٥) و غفلان مفاهيم جنوسة عناصر الطبيعة التي ضادتها مع الثقافة، فيما أن دلالة التراب والماء/المؤنث، ودلالة الهواء والنار/المذكر افتقدتها تماماً، وتعود إلى تلك الاقتبسات المسطحة عند «غاستون باشلار» من جديد (ص:٥٩)، وتختتم بـ«فراس السواح» عبر مفهوم القمر لكونه رمزاً أنثوياً تفقده أعز دلالته بالشعوب السامية في الإله السبئي (سين) و تتاخمه بتجليات المماثلة اللفظية لديها ولدى «مرسيا إلياد» من خلال دلالة خلق العالم (ال/كسموغونيا) لا (كسموغونياً) كما أرادتها حالاً في سياق رصف مقبوسها في الجملة الذي افتعل تعزيز النص نقداً (ص:١٨٥).

٣- انعدام تفعيل أو مساءلة الإرث النقدي نسوياً عربياً وأوروبياً، فلا وجود لكل ما اطرحته «نوال السعداوي» في «الأنثى هي الأصل» ولا عند «فاطمة المرنيسي» «العابرة مكسورة الجناح» أو ما طرحته «فرانسواز إرتربيه» من فكرة الاختلاف بين «ذكورة وأنوثة» أو «آني أنزيو» في رؤيتها للأنوثة من زاوية التحليل النفسي وما أضافته في كتابها القيم «الأنثى بعيداً عن صفاتها»، وهذا ما يكشف أن الناقدة «الوهيبي»، منضوية في تقاليد الفكر البطركي/الأبوي ومروجة له.

وإذا أردنا أن ننتهي إلى ما بعد تلك الملاحظات وددت لو أنها من خلال كل العمل الإحصائي في بيبلوغرافيَّات متعددة سواء للشاعرات المدروسات نصوصهن (ص:١٨٦) أو المصدرات مجاميعهن الشعرية (ص:١٩٠) أو الجدولة التي تمثلت في رصد تاريخي للمجاميع الشعرية (ص:١٩٨) أو أسماء من لم يصدرن مجموعات (ص:٢٠٥)، أن ذهبت إلى تأويل قضايا أو مسائل نقدية مهمة عن تجنيس النص الشعري سواء عبر أنماطه المقولبة كالعامودية/ التناظرية أو التفعيلة (الشعر الحر، بدايةً) أو أنماطه المتحررة كقصيدة النثر في صيغها المتعددة قصيدة الكتلة أو قصيدة الشذرة ، ودور الشاعرة «فوزية أبو خالد» في تكريس تجربتها بسياق قصيدة النثر ومحاولة رصد مقارنة ذلك «الحصار والاستلاب» ما بينها وبين نصوص الشاعرة «سنية صالح» التي عانت من مثيل ذلك من حصار واستلاب الجسد الأنثوي، ودلالة تبني «غيداء المنفى» (هيا العريني) لشعر التفعيلة في ذروة تسلط النصوص الذكورية لشعراء جايلتهم كـ«سعد الحميدين، ومحمد الثبيتي، وعبد الله الصيخان» انشغلت نصوصهم في شعر التفعيلة وماهيَّة الإيحاء الذي جعل منها لا تصدر أي مجموعة شعرية مطبوعة مكتفية بالنشر الصحافي. كذلك وددت مساءلة «الكتابة النسوية» في أدبيتها أو شعريتها وخطابها أو لغتها من خلال محاكمة نصوص تشتغل قريباً من قصيدة النثر في البرزخ الفاصل بين الخاطرة والشعر المنثور (قديماً) كما هو متمثل في نصوص «ثريا العريض ولولو بقشان».

إن ما يجعل النقد جهداً يستحق التقدير وقوفه على رؤية تحدد مصطلحه ومنهجه قمينة به في باحة نصوص لن توقعه في شرور مراوغته وتشوشه فقط بل جعلته عرضة النقض والسقوط في لحظة سريعة بين دلالات اللبس والتهافت التي أطاحت بالمواجهة ما بين صراحتها أو تواريها في جعل الشاعرة ونصها حمَّالي آثام واستحالة ذلك العبور طقسياً باستسهال صيغ التخفي أو التجلي.

الهوامش:

* صادر عن المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

١- معجم الفلاسفة، جورج طرابيشي، دار الطليعة ١٩٩٧،ط:٢، ص:٢٤٠. أيضاً مقدمة كتاب: «زعزعة الأساسات»، بول تيليش (تلِّيش)، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع-١٩٩٤.

٢- خاصة الخطأ في رصد بداية النشر، وافتعال توقفها اعتزالاً. وهذا هو المكتوب في المجلد التاسع (دار المفردات-الرياض)، ص:١٣٤-١٣٥.

٣- في كتاب: «خزانة التواريخ النجدية-١٩٩٩»، عبد الله البسام (د.ن-بيروت)، ص:٤٧-٥٧.

عرب الصحراء وأبو سعود الإنجليزي

عبدالله محمد المحيميد*



في عام ١٩٢٩م توجه «الليفتنانت كولونيل هـ. ر. ب دكسون» إلى الكويت ليشغل منصب الوكيل السياسي بها لصالح الحكومة البريطانية، وشغل هذا المنصب حتى عام ١٩٣٦م ، وقد أتاحت له هذه السنوات أن يتعرف على كثير من الشخصيات الفاعلة في الحياة السياسية والاجتماعية في الخليج والجزيرة العربية، وعلى رأسها جلالة الملك عبد العزيز آل سعود رحمه الله، والشيخ أحمد الجابر الصباح، حاكم الكويت في ذلك الوقت، بالإضافة إلى صداقته مع العديد من الناس من مختلف المستويات الاجتماعية في الكويت والسعودية والعراق، فكانت فرصة له لتسجيل كثير من المعلومات التي تمسّ كثيراً من مناحي الحياة البدوية «الدينية والحربية والاقتصادية والأخلاقية والتاريخية» ضمّنها في كتابه «عرب الصحراء».

ورغم أن الكتاب يحتوي على خمسة وأربعين فصلاً، ويصل عدد صفحاته إلى أكثر من ٩٠٠ صفحة، إلا أن المعلومات الواردة فيه لا تزيد عن ما قدمه كلاً من «داوتي وموزل وفيلبي وبرترام توماس .. وغيرهم» باعتراف المؤلف نفسه.

لكن الفارق أن مؤلف الكتاب ولد في بلاد العرب في بيروت عام ١٨٨١م - حيث كان والده يشغل قنصل بريطانيا في دمشق - وأرضعته امرأة بدوية من قبيلة (عنزة) لعدة أسابيع وهذا يؤهله كما يقول: «... **أن يكون لي صلة دم بقبيلة عنزة... وقد ساعدتني هذه الحقيقة كثيراً في تعاملي مع بدو الصحراء..**»، كذلك إلمامه باللغة العربية منذ نعومة أظفاره،لذا نجد أن الكتاب فيه شحنة عاطفية تجاه عرب البادية، والعرب البدو قابلوه بالمثل ولقبوه بـ«أبو سعود».

هذه الحالة العاطفية والحب للبدو نجدها واضحة في الصفحات الأولى من الكتاب، حيث يقدم فيها صورة مبسطة عن الحياة الأسرية في الصحراء.

لكن حينما يدون المعلومات في الفصول الأخرى فإنه يكون أكثر عمومية، فالكتاب يقع على عتبة التاريخ وحدود الأنثربولوجيا، من خلال اختزاله السيرورة التاريخية، وعوامل التغير الاجتماعي، فالمؤلف يذكر في بداية الفصل الثالث «.. **دعني الآن أنتقل بالقارئ إلى الجانب الأكثر عمومية من حياة ساكني الخيام؛ لنرى كيف يدير البدو شؤون حياتهم اليومية، وهجراتهم السنوية، ويحافظون على أغنامهم وإبلهم بطريقة لم تتغير إلا في القليل النادر كما كانت عليه في أيام سيدنا إبراهيم**».

ويضيف المؤلف لتدعيم هذه الرؤية الثابتة عن البدو ويقول: «.. **فيما عدا حياته غير المستقرة وجهله بما سيأتي له الغد من جوع أو غارات فإن البدوي الأصيل دون وعي منه يتبع نظاماً روتينياً لا يتغير..**». هذه النظرة العمومية ليست إلا أسيرة للإرث الاستعماري المشبع بالتقارير الكولونيالية التي لا ترى في البدو إلا في حالة سكون تام، وما تبع ذلك من دراسات تاريخية وإنثربولوجية تقع في خانة الشكلانية ولا تغوص في أعماق البنى والأنساق للثقافة البدوية وكيفية اشتغالها. وربما هذه طبيعة الكتابات الانطباعية، فرغم تردد الكاتب عن تسجيل خبرته المتواضعة، إلا أنه وكما يذكر «... **أجد نفسي مضطراً للكتابة لاعتقادي بأنني يمكن أن أضيف قليلاً من المعرفة..**» «إلا أن ما يكتبه قد يفيد القارئ الغربي، فحياة البداوة وما تتضمنه من تنقلات سنوية وطريقة نصب الخيمة ولوازمها والشرف البدوي وإكرام الضيف وتقاليد الضيافة والشهامة وقانون الدخالة والزواج والطلاق وحق ابن العم في الزواج من ابنة عمه، كذلك ما سجله من معلومات عن الدين والصلاة، والطعام وكرم الضيافة، والفضيلة، والموت والدفن والعالم الآخر، بالإضافة إلى ما احتوته فصول الكتاب الأخرى مثل: احتفالات العيد والتحية العربية والحج وحركة الرياح والزوابع الرملية وطريقة صيد الصقور وأنواع الإبل والخيول والأغنام والحيوانات البرية، وما يورده من قصص وعالم الخرافات، كل ذلك معروف لدى القارئ العربي، حتى يمكن القول هنا أن هذه الفصول كتبت من الذاكرة وليس وصفاً إثنوجرافياً مائة في المائة.

لكن مما يشفع لحماسة الأستاذ (سعود بن غانم الجمران العجمي) الذي أشرف على ترجمة وتحقيق ونشر

❖ باحث أنثروبولوجي من السعودية.

الكتاب؛ ما يورده المؤلف من مادة طرية وخام حول المرأة البدوية، فيكتب وصفاً مختصراً عن ملابس البدويات، وتشمل هذه الأثواب مايلي :

الثوب: ثوب خارجي قطني أسود.

السروال: بنطال قطني ضيق ملون يثبت بحبل عند الخصر ويغطي الرجلين حتى الكاحل .

الدشداشة : ثوب قطني ملون طويل الأكمام يلبس تحت الثوب، ويصنع أحياناً من الفلانليا أو الحرير.

العباءة: عباءة صوفية سوداء يحيط بأطرافها شريط حريري عادة تلبسها جميع النساء البدويات خارج الخيمة عند وجود الرجال في الجوار، أما العباءات التي تخاط بخيوط ذهبية فهي تلبس في أيام العيد أو عند زيارة سيدات ذوات مكانة رفيعة.

أم الرجيلة : قماش قطني أسود يغطي الرأس ويتدلى فوق رقبة الثوب ويتألف من أربع قطع تخاط معاً .

الملفع والبرقع: وهما قناعان للوجه، ومن خلالهما يمكن تحديد قبيلة البدوية، فمثلاً: ترتدي نساء (المطير وحرب وعتيبة وسبيع والرشايدة وبني خالد وبني هاجر والعوازم) نوعاً طويلاً من البراقع، أما نساء (العجمان) فيرتدن نوعاً أقصر من البراقع ينتهي عند الذقن، وبعض العشائر تخيط عصا صغيرة على نحو قائم في البرقع عند منتصف الجبهة.

الزبون : وهو ثوب طويل مفتوح من الأمام (وترتديه نساء المدن الغنيات).

البخنق: غطاء قطني أسود للرأس ترتديه الصغيرات في الأعياد والمناسبات حتى سنّ الثانية عشرة أو الثالثة عشرة، ويثبت بإحكام تحت أحذقن وأطرافه مطرزة بالخيوط الذهبية.

وترتدي المرأة البدوية أثناء الحج سروالاً أخضر وثوباً أخضر ودشداشة خضراء وعباءة سوداء وملفع (برقع أو حجاب)، وعند الحداد ترتدي النساءَ وخاصة نساء المدن -ملابس خضراء اللون.

وطريقة صف الشعر عند البدويات يكون على شكل ضفائر اثنتان على كل جانب من جنبي الوجه وست ضفائر صغيرة في الخلف، ويعتبر بول الإبل غسول الشعر المفضل لكونه يصبغ الشعر ويخلصه من الحشرات .

ويضيف المؤلف أن البدوية تعبر عن ترحيبها لزوجها العائد من سفر طويل بأن تعلق أجمل ما لديها من الثياب، ويعلق هذا الثوب على عمود خارج الخيمة. أما المرأة في المدينة فإنها تعلق أجمل ما لديها من ثياب على عمود له قطعة معترضة، ويكون هذا الثوب والعمود على سطح المنزل ليراه الناس.

ويسجل المؤلف بعض الأشياء الطريفة عن الولادة والأطفال، فمثلاً: تعتقد البدويات بشكل عام أن علاج المرأة التي تعاني من الوضع يكون كما يلي: يؤتى بفرس إلى حجرة المرأة، أو الجناح الخاص بها من الخيمة ويوضع في حضنها بعض الشعير ويجعلون الفرس تأكله من حضن المرأة فإذا صهلت الفرس وأكلت فإن الأمور تكون على ما يرام ويصاحب ذلك طلقتين أو ثلاث طلقات من البندقية وبذلك يصبح لدى المرأة القوة اللازمة لوضع طفلها.

وقد يحدث أحياناً أن المرأة تصاب بعد الوضع بحالة شبيهه بالجنون أو عاجزة عن الكلام. ويعتبر البدو ذلك خطراً يؤدي إلى الموت ما لم يتمكنوا من حملها على الكلام، وفي هذه الحالات أيضاً يأتون بفرس بسرعة ويطعمونها من حضن المرأة، فإن أكلت الفرس ينطلق لسان المرأة ويعود إليها عقلها، أما إن لم تأكل فهم يعتقدون أن المرأة ستموت لا محالة.

وعندما تنجب الأم البدوية طفلاً فإنها تضع خنجراً أو قطعة من الفولاذ أو إبرة في مهده أو تثبتها في ثيابه، ولا تستطيع الأم أن تنقل الطفل ما لم تكن هذه القطعة المعدنية معه، إذ لا يصلح لدرء العين الحاسدة سوى الحديد أو الفولاذ، أما الذهب فلا، وتشيع هذه العادة لدى جميع قبائل (المطير والظفير وشمر والعجمان والعوازم).

ويذكر المؤلف أن عملية ختان الطفل تمر عبر مراسم من الاحتفالات يقدم فيها الطعام للضيوف والجيران، وتستمر الاحتفالات عدداً من الأيام مساوياً لسنوات عمر الطفل، فإن كان عمره ست سنوات استمرت الاحتفالات ستة أيام وهكذا. والذي يقوم بعملية الختان أو المطهر

يعرف باسم «الهندي».

وسمع المؤلف أن بدو الجنوب وكذلك أهل البصرة يختنون بناتهم الصغيرات، لكن العملية تتم بصمت ودون أن يعلم أحد. وترجع هذه العادة غالباً إلى أن أهل البصرة يتحدرون من (بني تميم)، فقد كانت قبيلة (بني تميم) قديماً تختن بناتها دون استثناء.

ومن العادات البدوية التي يوردها المؤلف أن المرأة (العجماوية) تقطع جزءاً من أذن بنتها المولودة حديثاً وتأكلها، وتفعل ذلك المرأة التي فقدت أطفالاً عديدين وتريد أن تنقذ آخر بناتها، وتسمى هذه البنت باسم «الجدعة».

ويتحدث المؤلف عن آداب وقوانين الحرب عند البدو، أهمها: قانون إعلان الحرب «إذ يجب أن يسبق إعلان مشرف وصريح للحرب بين الفريقين المتنازعين، وتستخدم كلمة «نقا» لترمز إلى الحرب، وهذه العبارة لا تستخدم بين الأفراد مطلقاً، وبموجب هذا الإعلان تقوم القبيلة الراغبة في إعلان الحرب بإعلام القبيلة المعادية برغبتها بشنّ الحرب عليها إما عن طريق رسالة مكتوبة أو رسالة شفوية، والقيام بهجوم مباغت يعتبر أمراً منافياً للشرف والأخلاق العربية. وكلمة «نقا» هي النقيض لكلمة هدنة. وكلمة «علق» تعني هدنة والتعبير: «مردود النقا عليكم» هو الإعلان الرسمي للحرب. ومن آداب الحرب أن هناك حرمة للنساء فلا يعتدى عليهن بأي حال من الأحوال.

ولكل أمير صيحة حرب خاصة، ويطلق على هذه الصيحات اسم «نخوة» أو «عزوة» وتطلق عندما يشتد وطيس المعركة.

ويورد المؤلف طرائق معالجة البدوي للأمراض وبعض العادات المنتشرة في محاربة المرض، فيعتقد العرب أن أفضل الأساليب لمعالجة لدغة الأفعى هي لف الملدوغ بجلد عنزة سلخت حديثاً، ومن الجوانب التي تبعث على الاهتمام اعتقاد البدوي أن بعض الروائح تؤخر شفاء المريض، ونتيجة لذلك فإنك ترى البدو يدخلون المدينة وقد سدّوا أنوفهم، ويعتقد أن رائحة المرأة بالذات من الروائح الخطرة على الجروح . وعلى العكس من ذلك فإن البدوي -وفي طور النقاهة من الجدري- يعتقد أن بعض الروائح الصادرة من الناس وعن بعض أنواع الطعام تؤثر تأثيراً إيجابياً في الشفاء من المرض. وتحدث المؤلف عن (الصلبة) كأحد القبائل المنفية، وينظر إليهم باحتقار شديد، إلا أن لكل قبيلة جماعتها الخاصة من (الصلبة) الذين يعيشون معها ويحتمون بها؛ لأن هذه القبائل تحتاج إلى خدماتهم في إصلاح الأباريق والقدور، وكذلك قدرتهم الخارقة على معرفة أماكن الثقوب المائية السرية في الأراضي التي يقيمون فيها.

وقدم المؤلف في هذا الفصل وصفاً رائعاً لرقصة (الصلبة).

ومن العادات والقصص الغريبة التي يذكرها المؤلف، أن البدوي عندما يأكل التمر فإنه يلقي النوى فوق كتفه معتقداً بأن كل نواة يلقيها هكذا تعني بأنه سيحصل مقابلها على ناقة في الغزو.

ومن الأمور العجيبة لدى قبيلة (العوازم) أنهم لا يستعملون كلمة أحد عشر مطلقاً، ويقولون بدلاً من ذلك «عشرة وواحد» أما باقي الارقام فيقولونها كسائر العرب.

والكتاب يتضمن بعض القوائم القبائلية، أصولها وفصولها، لكنها لاترقى بأي حال لما كتبه «ماكس فرايهير فون أوبنهايم» في كتابه العظيم «البدو».

وبحكم أن المؤلف ذو طبيعة عسكرية فإنه لم يغفل البيئة الجغرافية المحيطة بالبدو.

فتحدث عن الطقس والمواسم وتشكل الرياح وأوقات سقوط الإمطار، ووصف كل ما يتعلق بالجوانب المادية في حياة البدو فوصف الخيمة وطريقة بنائها، وكيفية اختيار المكان، وتحدّث بتفصيل مطول عن الجمال والماعز والأغنام ذاكراً أسماءها وأنواعها عند كل قبيلة.

وعلى الرغم أن الكتاب يتضمن قدراً من الشاعرية وممجداً للحياة البدوية، إلا أنه في الأجمال لا يختلف كثيراً عن ما كتبه الرحالة وموظفو الإدارة الاستعمارية، والتي تتأسس «**على أن التنظيمات القبلية هي الحقيقة الراسخة، وما عداها في ضوء باهت يغلف البنى الاجتماعية....**» على حد قول الدكتور (حسن النقيب).

أرستقراطية التواضع في الربع الخالي

د. عبدالله العسكر*



كتاب بدو البدو: حياة آل مرة في الربع الخالي، عبدالله طالب (دونالد باول كول). عبارة عن نسخة معدلة ومنقحة عن رسالة الدكتوراه، التي أنجزها المؤلف في سنة ١٩٧٠م، ثم طبعها صاحبها في كتاب نُشر باللغة الإنجليزية في عام ١٩٧٥م، ثم تم ترجمتها إلى العربية ونشرها عام ٢٠٠٤م، وهذه مراجعة لأهم مباحث الكتاب.

جاء الكتاب في حوالي مائتي صفحة من القطع المتوسط، وطبعته المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام ٢٠٠٤م، وهو يتوزع على سبعة فصول سوى المراجع والمصادر. وهذه عناوين فصوله: الفصل الأول: المقدمة، الفصل الثاني: البيئة والأرض والحيوانات والمهارات الخاصة، الفصل الثالث: البيت والزواج والحياة الأسرية، الفصل الرابع: التقسيمات القبلية، الفصل الخامس: آل مرّة والمجتمع الكبير، الفصل السادس: القيم الإسلامية في المجتمع، الفصل السابع: آل مرّة والعالم المعاصر.

يتحدث الكتاب عن فترة سابقة تغيّر فيها مسرح الأحداث، ولا يصف حياة المنتسبين لقبيلة آل مرّة اليوم، حيث انقلبت حياة البداوة التي مرّ بها آل مرّة إلى حياة مدنية عالية، ويُعدّ هذا التغيير في حياة آل مرّة مثالاً صادقاً على مدى التغيّر الذي أصاب البنية الثقافية والحياتية البدوية، على أن مناقشة جادة تطال المجتمع الحضري في المملكة العربية السعودية يجدها القارئ منثورة بين صفحات الكتاب.

أمضى الكاتب سنتين من أبريل ١٩٦٨- مايو ١٩٧٠م (ثمانية عشر شهراً) في المناطق الصحراوية الشرقية والجنوبية الشرقية، وسكن في مضارب علي بن سالم الكربي من فخذ آل عازب، وهو يقول بصراحة أنه ضد مشروع توطين وتحضير البادية الذي أعلنته حكومة الملك فيصل، إذ يرى أن الحياة العملية هي التي تتطلب استمرارية الرعي والبداوة، وهو لا ينطلق في ذلك من منطلقات رومانسية.

والكاتب يتحسر على ما أصاب البدو عندما تم توطينهم، وهو يقول أن بداية ذوبان البداوة في المملكة تم عام ١٩٣٢م، عندما تحولت مناطق بدوية شاسعة إلى دولة لها مركزية سياسية واقتصادية، ومع هذا فقد خمّن أن تعداد البدو الرحل في المملكة في عام ١٩٨٦م يبلغ (٢٠٪) من سكان المملكة البالغ عددهم ٨ ملايين آنذاك.

ويرصد الكاتب الأسس التي يعدها مرتكزاً لحياة البدو في الربع الخالي، وهي: الحليب السائغ، والهواء النقي، والتناغم والاتساق الذي عليه البدوي مع راحلته هذا التناغم والاتساق من أجل العيش والبقاء. بينما يوفر البدوي الماء والعشب، ويساعد على معرفة الموارد والطرق، توفر الإبل، ويضع المؤلف تلك المعادلة الصعبة في صيغة رياضية على هذا النحو: (رجل+ جمل يحيط بهما فضاء واسع من أعلى ومن أسفل= تنظيم الحياة الاجتماعية تنظيماً حيوياً لا يقل عن المعرفة التقنية في الوقت الراهن، بل إن العلاقة بين الكائنات الحية (إنسان+ حيوان+ نبات) تظهر بجلاء في جميع أوجه الحياة لدى سكان الصحراء مثل آل مرّة).

يردّد آل مرّة مقولة لها مغزى معيشي وثقافي وهي: (بإمكان المرء أن يجد كل شيء في الربع الخالي أفضل، الإبل، وحليب الناقة اللذيذ، والصيد الوفير، والرمل النظيف، والهواء النقي، والعيش كإخوة)، حيث يتصف سكان الصحراء بما يمكن تسميته بالتواضع الأرستقراطي، هذا المدخل الرومانسي هو الدافع المعرفي والثقافي الذي شدّ الكاتب ليقيم بين ظهراني آل مرّة سنتين. ولقد وضع الكاتب بين يدي دراسته بعض الأسئلة الافتراضية المهمة التي تشكل إجاباتها معظم فصول الكتاب، وهي:

١- هل تم القضاء على حياة البدو الرعاة بشكل نهائي في المملكة؟

٢- لماذا نجد أنه من الأرخص والأسهل استيراد لحوم الغنم المثلجة من الأرجنتين ونيوزيلندا بدلاً من استهلاك المنتجات الوطنية المحلية؟

٣- أما زالت الصحراء العربية وتوفر المرعى الذي كان يسمح بتوريد عدد كبير من الجمال العربية توفر المرعى الذي كان يسمح بتوريد عدد كبير من الجمال والماعز والضأن إلى جميع أنحاء المشرق ومصر والهند؟

٤- ألا يمكن لعملية استغلال تلك الأراضي المساهمة في الاقتصاد السعودي؟

٥- هل تُعدّ أكبر مساوئ المدنية هو تدمير التوازن الدقيق الذي كان قائماً بين الصحراء والقرى الزراعية وبين البدو والمزارعين؟

٦- كيف يتم تكييف الهيكلية الاجتماعية والثقافية للبدو مع حياة الترحال؟

❖ أستاذ التاريخ في جامعة الملك سعود.

٧- ما نوع المجموعات الاجتماعية الموجودة ضمن مجتمع البدو، وكيف توفر لهم إطار عمل تنظيمي لاستثمار محيطهم؟

٨- ما تأثير سكنى آل مرّة في الصحراء، وما أثر علاقاتهم الوثيقة بالحيوانات على حياتهم الدينية؟

٩- ما الفرق بين آل مرّة وعامة البدو والرعاة في الشرق الأوسط؟

ينقسم آل مرّة إلى سبع قبائل مختلفة، كل منها تنقسم إلى ستة أفخاذ، وعادة ما يستخدم آل مرّة كلمة قبيلة للإشارة إلى الوحدة الاجتماعية، ولدى آل مرّة علاقات اقتصادية وثيقة باثنين من أهم المراكز الحضرية: نجران التي تعتبر موطنهم التقليدي، والهفوف التي تم التركيز عليها منذ القرن التاسع عشر الميلادي، وقبائل آل مرّة السبع تنقسم إلى قسمين: رحالة ومستقرون.

تقع مراعي آل مرّة في الصحراء الموجودة في المناطق الشرقية الجنوبية والشرقية للجزيرة العربية، يبلغ عدد آل مرة حوالي ١٥٠٠٠ نسمة، الوحدة الأساسية التي شكلت مجتمعهم فهي مكونة من رجل مسنّ وامرأة مسنّة وأبنائهما وزوجات أبنائهما وأحفادهما، معدل البيت الواحد يبلغ ٧ أشخاص، ومعدل الفخذ الواحد ٥٠ بيتاً، ويجتمع أربعة أفخاذ إلى ستة ويشكلون قبيلة.

يؤمّن آل مرّة جميع احتياجاتهم من خلال رعي الأبل والأغنام والماعز. وتشكل الإبل جزءاً من حياتهم المادية والثقافية والاجتماعية، ويشكل حليب النوق العنصر الأهم في النظام الغذائي لآل مرّة. والناقة عادة تُعطي ما يقارب غالوناً من الحليب يومياً، وتستمر على هذه الحالة سنة كاملة.

وتشكل ديرة آل مرّة السؤال المركزي حول العلاقة بين البدو والمجتمع الواسع الذي يعيشون فيه، فعقل وقلب آل مرّة موجودان مع حيواناتهم في عمق الصحراء، أما أجسادهم فقد تكون في محل آخر، مثل: المدن والبلدات التي يرتادونها. وتشمل مساحة قدرها ٢٥٠,٠٠٠ ميل مربع المرابع الحيوانية لآل مرّة، وهي مساحة يطلقون عليها ديرة آل مرّة.

هذه الديرة تعتبر أكبر مساحة تحتلها قبيلة عربية مع قلة الكثافة السكانية، ولا توجد حدود رسمية سواء كانت وطنية أو قبلية تفصل هذه الديرة عن بقية أجزاء المملكة العربية السعودية.

يدعي آل مرّة أن نجران مسقط رأس أجدادهم، وهم يسكنون في الربع الخالي، وهي صحراء تبلغ مساحتها (٢٠٠,٠٠٠) ميل مربع، وقد قدر (كراسييه Crassey) كمية الرمل في الربع الخالي بـ٤٠٠٠ كيل مربع. وكان (برترام توماس Thomas 1931-) و(فيلبي Phillby- 1932) من أوائل المستكشفين الذين قطعوا الربع الخالي، وأخيراً قام (ويلفرد تيسيغر Thesiger 1950-) بعدة سفرات إلى الربع الخالي ما بين عام (١٩٤٥م) وعام (١٩٥٠م) وترك لنا وصفاً مؤثراً لجمال الطبيعة البرية.

وينقل الكاتب عن آل مرّة قولهم أن الذهاب إلى عمق الربع الخالي بدون قطعان الماشية هو بمثابة مغازلة الموت. والربع الخالي اسم لا يستخدمه بدو الربع الخالي ولا يعرفونه، بل هو من استخدامات سكان المدن، الذين يجهلون كل شيء عن الحياة في الربع الخالي.

توفر الآبار النصر الآخر والهام في عملية استغلال المراعي في الصحراء العربية، ويمتلك آل مرّة حوالي ٢٠ بئراً رئيسة موزعة عبر المنطقة الشرقية والوسطى من الربع الخالي، تفصل بينهما مسافات تتراوح بين ٥٠-١٠٠ ميل. كما يمتلكون عدداً مماثلاً في المناطق التابعة لهم في شمال الربع الخالي، وهناك ثلاثة أنواع رئيسة من الآبار:

البير: وهو عبارة عن بئر عتيقة ومكشوفة يتم سحب الماء منها بواسطة الدلاء المصنوعة من الجلد، ويتم استخدام الجمال في عملية السحب، ثم القلامة: وهي عبارة عن ماسورة يتدفق منها الماء، وأخيراً العين: التي تكون بشكل بئر حديثة وعميقة يتم استخراج الماء منها بواسطة المضخات اليدوية. لم يقم آل مرّة بحفر أي من الآبار الرئيسة، بل هم يقولون أنها ملك لأجدادهم منذ أيام ما قبل الإسلام.

ترتكز عملية البقاء لدى آل مرّة وبالأخص آل عازب على الإبل، ولم يحتفظ الذين يترددون على الربع الخالي بالماشية، لعدم ملاءمتها لمعيشة الربع الخالي، كما أن البيوت ضمن القبيلة لا تخلط بين الإبل والغنم والماعز. لذا فهم يختلفون عن باقي الرعاة مثل العرب القبابيش (الكبابيش) في السودان. ويتراوح عدد قطعان الإبل عند آل عازب ما بين (٤٠-٧٥) ناقة، أي: بمعدل ٥٠ في القطيع الواحد، وتشكل النوق الهم الأساسي لدى الرعاة، وحليبها

غني غزير ولذيذ. ويرافقها حوارها، ويتولى رعيها الابن الأكبر في البيت، ويتم الرعي بالقرب من البيت لصعوبة تحرك الناقة برفقة حوارها الصغير.

وإذا كانت الناقة لديها حوار يبلغ من العمر ٨-١٨ شهراً فحليبها أقل حلاوة، ويمكن لهذا النوع التحرك بسرعة لمقدرة صغيرها على اللحاق بها، ويرعى هذا النوع الابن الأكبر في البيت ممن تعدى العاشرة من العمر أو الفتاة غير المتزوجة، وتتم عملية الرعي بعيداً عن البيت، أما النوق الحوامل فتترك لترعى وحدها طيلة النهار، ويتم جمعها في المساء من قبل أحد الرجال، أما الإبل المخصصة لنقل الأمتعة والركوب فيبلغ عددها ما بين (٢٠-٣٥) وتتضمن جملاً ذكراً يتخذ للاستدلال ويكون هذا الجمل ملكاً للمرأة الأكبر سنّاً في البيت.

والقطيع من الإبل في المتوسط يتطلب عمل اثنين من الرعاة بدوام كامل، وراع واحد بدوام جزئي. ويصل مجموع الرعاة الذين ينتمون إلى البيوت التسعة التي تخص آل كربي المتفرع من آل عازب (٢٠) راعياً بدوام كامل (منهم ١١ راعياً من الذكور غير المتزوجين، ٦ رعاة من الذكور المتزوجين، ٣ رعاة من الإناث غير المتزوجات)، أما الصبية فيعملون بدوام جزئي.

لاحظَ المؤلف وتيرة الإيقاع الموسمي للرعي، حيث ينتقل آل مرّة ضمن مساحة واسعة على مدار السنة. فآل عازب يقطعون مسافة (٢٠٠) ميل للانتقال من مخيمهم الصيفي للوصول إلى مراعي الخريف الواقعة في الشمال الغربي. بينما تقع مراعي الشتاء والربيع على بعد (٦٠٠) ميل من مراعي الخريف. وفي الحالات الطبيعية يقطع آل عازب مسافة (١٢٠٠) ميل كحد أدنى سنوياً. ولم تحسب المسافات التي يقطعونها للبحث عن الإبل أو مراعي جديدة للصيد أو للذهاب للمدن للتسوق.

وتنقسم الفصول والمواسم عند آل مرّة إلى أربعة أو خمسة فصول، هي: الصفري (الخريف) يبدأ من منتصف شهر سبتمبر ويمتد حتى نهاية ديسمبر، (والشتاء) يمتد من شهر يناير لغاية أوائل شهر مارس، أما (الصيف) فيمتد من أوائل مارس حتى أوائل شهر يونيو، وأخيراً (القيظ) الذييشمل بقية أيام السنة.

تتضمن الدورة السنوية للفصول هجرتين كبيرتين لآل مرّة، يختلف توقيتهما من سنة إلى أخرى. وهما: الهجرة إلى المراعي في موسم الخريف، والهجرة إلى مراعي الشتاء، التي تتطلب انتقالاً سريعاً ومكثفاً نحو الشمال عبر مسافة لا تقل عن (٤٠٠) ميل. وبعد نهاية فصل الربيع تبدأ عادة عودة آل مرّة باتجاه الجنوب، ولكن ليس بنفس نسبة الكثافة أو السرعة التي شهدتها الهجرة إلى الشمال، وفي الصيف يتجه جميع البدو مع قطعانهم إلى الآبار الصيفية وخاصة في واحة يبرين. وتشكل المخيمات الصيفية الرابطة الاجتماعية والوحيدة المستقرة نوعاً ما.

يتوفر للبدوي في الصحراء ما يمكن تسميته بالحاسة السادسة، فهم يعرفون كل ما يرتبط بمهنة الرعي، من دقّة الملاحظة، ومعرفة دقيقة بالميزات الجغرافية، والنباتات الصحراوية، والحيوانات، وبالأنساب، وإلقاء الشعر أو قرضه. ورعاة الإبل في الربع الخالي يتفوقون على كافة البدو في هذا الشأن، ويشتهر آل مرّة بقدرتهم على اقتفاء الأثر، إذ يستطيعون تقييم آثار أقدام إبلهم مهما كثرت عن بقية الإبل. بل يتعدى ذلك إلى قدرتهم على معرفة آثار الإنسان وهل هو عائد لامرأة حامل أو غير حامل، أو هي آثار رجل صغير أو شاب أو مسنّ. وقد استخدمت هذه المهارة فيما بعد في مراكز الشرطة والمحاكم، كما لديهم القدرة على معرفة الاتجاه في صحراء لا علامة، ولا حدود لها.

يستخدم آل مرّة كلمة البيت للإشارة إلى بيت الشَّعر والأسرة، وهي كلمة عكس القصر الذي يعيش فيه الحضر. أما الدار فتعني اجتماع بيتين أو ثلاثة للترحال سنوياً أو للمكوث سنوياً في مكان واحد، يمثل البيت الوحدة التي تشكل اقتصاد آل مرّة، وهذه الوحدة تتصف بتشتّت يشكل هو الآخر العنصر الأساسي من حياة آل مرّة الاجتماعية. في ثقافة آل مرّة ومجتمعها يرتكز البيت على ثلاثة عناصر أساسية هي: الضيافة، والرعي، والملكية الخاصة لنساء آل مرّة.

الكتاب جيد في بابه، وهو يعتمد في كل مباحثه وأفكاره على دراسة ميدانية مباشرة قام بها مؤلفه، ويؤخذ على الكتاب أن صاحبه لم يطلع بما فيه الكفاية على المصادر التي توفرت فيما بعد عن البدو في المملكة العربية السعودية عند نشر النسخة العربية.

السرد العربي السعودي بعيون عربية وأوروبية



السرد السعودي بعيون عربية وأوروبية

لم يكن الأدب العربي السعودي بعيداً عن مجالات الثقافة الخارجية حين توافرت للتجربة الأدبية (شعراً،قصة قصيرة، ورواية) والعلمية (دراسات، أبحاثاً، ومحاضرات) الوسائلَ الإعلامية (إذاعة، تلفزيوناً، وصحافة، وعنكبيةً-إنترنت)،إذ بدأ ينطلق من مرحلة البداية والتأسيس إلى التجربة والتراكم ومنها خرج عبر الطباعة والانتشار، فأسس حضوره ضمن سياق الصحافة الثقافية والحقول الأكاديمية(راجع حقول/٢، ملخص رسائل) سواء عربية أو أوروبية، وهذا التقرير يسجل انتقال الأدب العربي السعودي وتواصله في الصحافة والنشر العربي والأوروبي.

مجلة الآداب/١٢-١٩٩٥م

أعدَّ الشاعر والصحافي «سعد الحميدين» ملفاً للأدب السعودي لصالح مجلة الآداب اللبنانية، واحتوى العدد على قصائد متنوعة (تفعيلة وقصيدة نثر)، وسرد متنوع(قصصاً قصيرة وفصل رواية)، بالإضافة إلى دراسات أعدّت عنه، وقد شارك في الدراسات الناقد «محمد العباس» في مقالة جدلية اتخذت عنوان الملف في المجلة: «ملامح من الأدب السعودي الحديث: تشوفات معوقة»، وأعدّت دراستين عن مجموعة شعرية: «أيورق الندم؟-١٩٩٥» لـ«سعد الحميدين» كتبها «عبد الله الغذامي» بعنوان: «ما أكثر الشعر! ما أقل الشعر!»، ودراسة أخرى في التجربة الشعرية لـ«محمد الدميني» عبر مجموعتيه الشعريتين: «أنقاض الغبطة-١٩٨٩» والثانية: «سنابل في منحدر-١٩٩٤» كتبها الناقد «سعد البازعي» بعنوان: «عظام الأحلام وشعرية الضجر عند محمد الدميني»، وكتب الناقد «سعيد السريحي» دراسة: «في انتظار ما لا يجيء: مدخل لقراءة أعمال الشابي النثرية»، وقدّم «حسين بافقيه» دراسة في مجموعة قصصية: «نهر الحيوان-١٩٩٤» لـ«رجاء عالم» معنونة: «نهر الحيوان نهر اللغة»، وأنهى بابَ الدراسات الناقدُ «عالي القرشي» بمطالعة في مجموعتين قصصيتين «والضلع حين استوى» لـ«أميمة الخميس»، والثانية: «نهاية اللعبة» لـ«بدرية البشر».

أما المشاركات الشعرية فتنوعت ما بين أسماء مهمة:«محمد الثبيتي، محمد جبر الحربي، حسن السبع، هدى الدغفق، محمد العلي، أشجان الهندي، أحمد الصالح، غسان الخنيزي، سعد الحميدين، عبد الله الزيد، محمد الألمعي، خديجة العمري، أحمد كتوعة، لطيفة قاري، ثريا العريض، فوزية أبو خالد ووليد الوهيبي».

أما المشاركات السردية فكانت بين أسماء معروفة في القصة القصيرة: «محمد علوان، صالح الأشقر، سعد الدوسري، يوسف المحيميد، عبده خال، أميمة الخميس، عبد العزيز مشري، بدرية البشر، عبد الله التعزي، شريفة الشملان».

وبالإضافة إلى فصل من رواية لـ«رجاء عالم».

مجلة Banipal/ ٢٠-٢٠٠٤م

خصت مجلة:بانيبال-التي تصدرها «مرغربيت أوبنك»، وهي مجلة تهتم بالأدب العربي الحديث- ملفاً عن الرواية السعودية(ص:٧٧-١٣٣)، وألفَتْ في مقدمة الملف إلى أنّ تضاعف اهتمام القارئ الأوروبي (بالإنجليزية خاصة)لما هو مكتوب من أدب عربي سعودي كان هذا التضاعف صدى لتحولات الاهتمام السياسي الذي كان بعد حرب الخليج الثانية-١٩٩٠م، وهذا يتوازى مع حال الدخول في مرحلة جديدة على صعيد الكتابة الروائية العربية السعودية، من بروز تجارب جديدة أو تكرّس بعضها بشكل أعمق.

تقدّم الملف مقالة من الروائي والصحافي «عبده خال» بعنوان «الرواية السعودية: نحو تأسيس جمالية»، وقدّم القاصّ «علي زعلة» مقالة عنوانها: «تقدّم الرواية السعودية» (طالع نصها العربي: باب مقالات، نفس العدد) ونقل المقالين إلى الإنجليزية «عيسى بلاطة»، وترجم «بول ستاركي» فصلين من الجزء

الثاني: «الشميسي» (صدرت كاملة هذه السنة عن دار الساقي-٢٠٠٥م) لثلاثية «تركي الحمد»:أطياف الأزقة المهجورة١٩٩٧-١٩٩٩م»،(طالعْ مراجعة لها:باب مراجعات،نفس العدد)، وترجمت «كريستينا فيلبس» فصلاً من رواية: «الفردوس اليباب-١٩٩٩» للروائية «ليلى الجهني» تحت عنوان: «جدة تغرق» وأصله العربي الفصل الثالث: «قارة ثامنة تغور» (منشورت الجمل-كولونيا)، وترجم «أنطوني كالدربانك» فصلين من رواية «فخاخ الرائحة-٢٠٠٣» للقاصّ والروائي «يوسف المحيميد» تحت عنوان:«جسد ناضج كثمرة» والثاني: «رجولة مسلوبة» منقولان بذاتهما من الأصل العربي(رياض الريس-بيروت)، وترجم «موسى الحلول» فصولاً من رواية: «الأيام لا تخبئ أحداً-٢٠٠٢» لـ«عبده خال»(منشورات الجمل-كولونيا)، وترجمت «سميرة قوار» بعضاً من رواية: «لم أعد أبكي-٢٠٠٤» لـ«زينب حفني»(دار الساقي-بيروت)، وأخيراً ترجم «بيتر كلارك» بعضاً من رواية: «الحفائر تتنفس-٢٠٠٢» لـ«عبد الله التعزي».

كتب «خالد القشطيني» مقالاً بالإنجليزية عن الشاعر والروائي «غازي القصيبي» بعنوان: «عدة رجال في رجل»، وكتب القاصّ والروائي «عبد الله التعزي» مقالاً قصيراً اتخذ عنوان: «ملاحظة في الرواية السعودية».

ثقافة صنعاء-٢٠٠٤م

كان من نصيب «قصص من السعودية: مختارات من الصوت الجديد»أن تصدر عبر التعاون بين شبكة القصة العربية مع وزارة الثقافة والسياحة اليمنية ضمن سياق الاحتفالات بصنعاء عاصمة للثقافة العربية-٢٠٠٤م، وما كان لهذه الأنطولوجيا (المختارات)أن تتوفر لولا إعدادها من شبكة القصة العربية من خلال المؤسس ومسؤول شبكة القصة العربية: «جبير المليحان»، ومشرف منتدى القصة العربية «يحيى سبعي» كاتب المقدمة التمهيدية لهذه الأنطولوجيا.

تنوعت الأسماء المشاركة الرجالية والنسائية، ومن أجيال تغطي أسماء مكرسة منذ الثمانينيات مروراً بالتسعينيات ثم أسماء جديدة لم تصدر بعد أية مجموعة طباعة، وهي تعلن حالة من السرد في خانة القصة القصيرة عبر افتتاحها بصوت: «جبير المليحان، عبد العزيز الصقعبي، خالد العوض، هيام المفلح، عبد الرحمن الدرعان، حكيمة الحربي، عبدالحفيظ الشمري، سعود الجراد، فهد المصبح، إبراهيم النملة، يوسف المحيميد، وفاء العمير، عبدالله التعزي، أحمد القاضي، عبدالله الوصالي، فهد العتيق، عبده خال، عبير البكر، خالد اليوسف، خالد السعن، إبراهيم الناصر، أحمد الدويحي، محمد علوان، أميمة الخميس، هدى عبدالله، ياسر آل حسن، أحمد بوقري، حسن حجاب، عبدالله النصر، حسن دعبل، محمد الشقحاء، عبدالعزيز مشري، عيد الناصر، علي زعلة، جار الله الحميد، صلاح القرشي، محمد حسن علوان، مصلح جميل، منصور المهوس، العباس معافى، خالد الخضري، أحمد البشري، طاهر الزارعي، فارس الهمزاني، زياد السالم، منصور العتيق، صالح الأشقر، جار الله العميم، خديجة الحربي، صالح السهيمي، خالد القرني، ناصر الجاسم، أريج السليمان، فراس عالم، إبراهيم عالم، سمية الحجاج، فهد الخليوي، محمود تراوري، سعيد الأحمد، طلق المرزوقي، هناء حجازي، هديل الحضيف، فاضل عمران، بدرية البشر، البراق الحازمي، محمد المنقري، عائشة القصير، مرام الموسى، علي الشدوي ونوف الحزامي».

سلسلة العربية/السرد-٢٠٠٥م

أعدّ رئيس تحرير مجلة: الراوي، «عبدالعزيز السبيل» أنطولوجيا القصة القصيرة من الجزيرة العربية، وترجمها إلى الإسبانية «عبد الله جبيلو» ، وصدرت عن دار كواروم ضمن سلسلة العربية-السرد، وكتب «السبيل» مقدمة مختصرة تحت عنوان: «قصص من شبه الجزيرة العربية».

أحاطت الأنطولوجيا بدول شبه الجزيرة العربية، فكانت البداية مع قصاص المملكة العربية السعودية بقصة: «السقا أبو ريحان» لـ«أحمد السباعي»، و«بدرية البشر» «كاميرا فيديو» وتلاها «إبراهيم الناصر(الحميدان)، خيرية السقاف، عبدالله جفري، حسين علي حسين، حسن النعمي، خليل إبراهيم الفزيع، وفوزية الجار الله».

تلا المجموعة الأولى من مملكة البحرين، واستفتحت بقصة: «الوجه الآخر» لـ«محمد عبد الملك، عبد الله علي خليفة، عين عاشور، ومنيرة الفاضل». بعد ذلك جاءت مجموعة أسماء من الإمارات العربية المتحدة ابتدأت بقصة: «عطش النخيل» لـ«عبد الحميد أحمد، ناصر الزهري»، واختتمت بـ«محمد المر».

المجموعة الرابعة من دولة الكويت افتتحت بقصة «السوق القديم» لـ«وليد الرجيب»، وقصة: «المقهى» لـ«ليلى العثمان، وإسماعيل فهد السماعيل، وحمد الحمد».

ومن سلطنة عمان اختيرت قصة «الضحية» لـ«فهد بن راشد»، وقصة «القرار» لـ«محمد القرمطي» والأخيرة لـ«علي عبدالله الكلباني»، وتلاها مجموعة من دولة قطر للقاصّتين «نورة السعد، وهدى النعيمي» ثم «جمال فايز».

أما ختام الأنطولوجيا فكانت بأصوات من اليمن بـ«محمد عبد الولي، هدى العطاس، وجاسر عبد الباقي» وانتهت بقصة:«بائعة الذرة» لـ«زايد دمش».

«رجاء عالم» وجائزة المرأة العربية- اليونسكو

قررت لجنة الاحتفال الخاص بالمشروع الثقافي المتميز: «كتاب في جريدة» الذي يصدر كل أربعاء من أول شهر عبر اليونسكو بمقرها من باريس منح «جائزة المرأة العربية» للروائية السعودية «رجاء عالم»، وذلك عن مجمل إبداعاتها الأدبية المتميزة.

أقيم الاحتفال بمأدبة ضمّت رؤساء تحرير الصحف العربية المشاركة بالمشروع، و م الجائزة مدير عام اليونسكو «حمد بن عيسى الجابر»، و هو المبعوث الخاص لمدير عام منظمة اليونسكو للتربية والتسامح والديمقراطية، وهو أيضاً راعي المشروع الثقافي: «كتاب في جريدة»، وتسلّم الجائزة نيابة عن الروائية «عالم»، السفير «محمد بن حمد الذبياني» المندوب الدائم للمملكة العربية السعودية لدى اليونسكو.

نذكر أنه أصدرت الروائية «رجاء عالم»، ثماني روايات(انظر: بيبلوغرافيا الرواية النسائية السعودية، نفس العدد)، وعدد من المسرحيات إضافة إلى مجموعة قصصية واحدة، وكانت قد أصدرت رواية جديدة: «ستر-٢٠٠٥م» (المركز الثقافي العربي-بيروت/الدار البيضاء).

قارورة المحيميد إلى الروسية

يقول المترجم الإنجليزي «أنطوني كالدربانك»: بأنه لما كلفته «مرغريت أوبنك»، رئيسة تحرير مجلة: بانيبال بترجمة فصلين من رواية: «فخاخ الرائحة» لـ«يوسف المحيميد» التي من المفترض إلحاقها ضمن الملف الخاص بالرواية السعودية في عدد المجلة؛ طلب منها أن يقرأ الرواية، فأوصلته بمؤلفها «المحيميد»، الذي أهدى له نسختها العربية، فلما شارف على الانتهاء من فصولها الأخيرة قررّ «كالدربانك» ترجمتها إلى الإنجليزية كاملة، وتحمست الروائية اللبنانية «حنان الشيخ» إلى كتابة كلمة من أجل الناشر الإنجليزي الذي قطع معه شوطاً بعيداً في أمر النشر.

فيما أعدّ «شاه رستم موساروف» -وهو أستاذ أكاديمي- ترجمة إلى الروسية من رواية: «القارورة»، ولا زالت في مراحل مراجعة بعض الأمور التقنية ما بين الروائي والمترجم لتصبح مُعدّة للنشر خلال عام.

على صعيد آخر صدرت رواية: «نزهة الدلفين- ٢٠٠٦م» (شركة رياض الريس-بيروت)، وهي الرواية الرابعة في مسيرة «المحيميد»، بعد ثلاث مجموعات قصصية وكتاب في أدب الرحلات وقصص للأطفال.



حركية المصطلح بندوة تونس

أقامت وحدة البحث «النقد ومصطلحاته» -التابعة لكلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة بتونس في يومي ١٤- ١٥ /١١/١٤٢٦هـ الموافق ١٦-١٧ ديسمبر ٢٠٠٥م- ندوة بعنوان «حركية المصطلح»، وقد عُقِدت الندوة في مدينة (سوسة) تحت إشراف السيد وزير التعليم العالي التونسي، وشارك فيها باحثون من تونس، والمملكة العربية السعودية، والجزائر،ومصر، وسوريا، ودول أخرى. وقد تضمنت الندوة ثمان جلسات علمية موزعة على يومين كاملين، في كل يوم أربع جلسات، وألقيت في كل جلسة أربعة أبحاث.

ففي يوم الجمعة ١٤٢٦/١١/٢١هـ قُدِّمَ عدد من البحوث، من بينها:

❖ المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أدوات الصناعة، للدكتور عمار ساسي من الجزائر.

❖ أزمة المصطلح اللساني: أسبابها ومظاهرها، للدكتور عمر الحسن من الجزائر.

❖ سحر النظم : قراءة في عمل الحذف من خلال أحد أمثلة عبدالقاهر، للأستاذ عماد محنان من تونس.

❖ مصطلح النظم عند حازم القرطاجني، للأستاذة الدكتورة سعاد المانع من جامعة الملك سعود بالرياض.

❖ السجال النقدي وإشكالية المصطلح، للدكتور مصطفى الصّيد من تونس.

❖ تباريح المصطلح في أدب الطليعة، للدكتور الطاهر الهمامي من تونس.

وفي يوم السبت ١٤٢٦/١١/٢٢ قُدِّمَ عددٌ من البحوث، من بينها:

❖ في حركية المصطلح في النص العلمي، للدكتور فرحات الدريسي من تونس.

❖ البيان بين كتاب «البيان والتبيين» وبعض كتب الأصول، للدكتور بشير بن خليفة من تونس.

❖ مصادر الأفعال اللازمة والمتعدية ودورها في تشكيل المصطلح الطبي والتقني، للدكتورة حسناء القنيعير من جامعة الملك سعود بالرياض.

❖ حركية التأويل في التراث النقدي «الموازنة» أنموذجاً، للأستاذ الحبيب بو عبدالله من تونس.

❖ المصطلح النقدي القديم من الأصل الأسطوري إلى الممارسة النقدية، للدكتور بلقاسم مالكية من الجزائر.

❖ حركية المصطلح النقدي في آثار أبي العلاء المعري، للدكتور يوسف العثماني من تونس.

❖ الهُزْرُوف والقول الشعري: المصطلح والدلالة، للأستاذ الدكتور محمد الهدلق من جامعة الملك سعود بالرياض.

❖ منزلة «النحت» من وضع المصطلح قديماً وحديثاً. مجمع القاهرة ومكتب تنسيق التعريب نموذجاً، للأستاذ الدكتور محمد رشاد الحمزاوي من تونس.

وبعد كل جلستين علميتين يُفتَحُ بابُ النقاش والمداخلات. وكانت البحوث جيدة، والمداخلات مثمرة.

وفي الجلسة الختامية صدرت عن الندوة التوصيات التالية:

١- نشر أعمال الندوة وتوزيعها على الجامعات المشاركة.

٢- مزيد التعاون والتنسيق بين وحدات البحث في المصطلح وقضاياه.

٣- تكوين رابطة للوحدات والمخابر المصطلحية.

٤- تكوين دليل للمصطلحِيّين انطلاقاً من هذه الندوة.

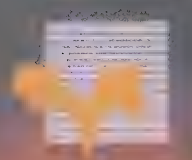
٥- العمل على أن يثمر ذلك التنسيق معهداً مصطلحياً عربياً بتونس ينسق بين مؤسسات البحث الجامعية.

٦- العمل على إنجاز موقع إلكتروني لوحدة «النقد ومصطلحاته» يكون سبيلاً إلى التعامل والتوأمة مع وحدات البحث والمخابر المثيلة لها في تونس، والدول العربية، والدول الغربية.

٧- العمل على تشريك الوحدة في كل الفعاليات التي تختص بالمصطلح تونسياً، أو عربياً، أو دولياً.

٨- إحداث مكتبة في المصطلحية تشارك فيها كل الجامعات التونسية والعربية والغربية من حيث التمويل وتكوين رصيدها المكتبي.

٩- دعوة المؤسسات العمومية والخاصة إلى تشريك وحدة البحث في إنتاج مشاريعها المصطلحية.



السرد في ضيافة معرض الرياض

ربما كان لعالم الكتابة،في الفنون والآداب،موعد حارّ وجميل من خلال «معرض الرياض الدولي للكتاب-٢٠٠٦» (٢٢ فبراير-٣ مارس) الذي فتح عهداً لإصلاح حال الثقافة و الحوار معها.

استطاعت صالات مركز معارض الرياض(حي المروج شمالها) استيعاب احتفاء ثقافي كبير يرتكز على غير عرض الكتب، بمشاركة دور نشر عربية وأجنبية، إلى نشاطات عديدة كالندوات والمحاضرات في مواضيع الإعلام والرقابة،التعليم والثقافة،الهوية والآخر، إضافة إلى الأمسيات الشعرية والقصصية تحمل مختلف الأجيال نسائية ورجالية، كذلك ورش عمل متنوعة كالخط والقراءة، الرسم والتصوير،تكوين المكتبة والبحث في الإنترنت استوعبها: منتدى عكاظ وركن الواحة (ضمن صالات المعرض)، الإيوان الثقافي (بهو فندق الأنتركنتننتال).

كان الوعد كبيراً ما بين(الأربعاء ٢٢ فبراير- الجمعة ٣ مارس ٢٠٠٦) لكثير من القراء هواة ومحترفين، باحثين ومتخصصين، نقاد ومبدعين لتلقي جديد ما أصدرته دور النشر العربية (٢٧٧ داراً ومؤسسة أو شركة وجامعة) التي استضيفت من خلال عناوين جديدة اشتغلت في كثير من المواضيع ضمن العلوم الإنسانية والاجتماعية. كذلك الأنواع الأدبية: شعر، قصص و روايات.

تجددت، في هذا المعرض النوعي في نشاطه وفعاليته، صلة القراء في المملكة والكتاب العربي الذي يغيب وجوده بشكل منتظم في المكتبات التجارية، بسبب معوقات الرقابة المنعكسة على التسويق والنشر.

حفل المعرض بزيارة دور النشر المختصة في مجالاتها الثقافية والسياسية، كذلك الدينية والاجتماعية. فقد شهدت بعض دور النشر إقبالاً استثنائياً خلال اليومين الأولين: دار الساقي-لبنان، التي تحتفي بالكتب السياسية والاجتماعية مثل: «تاريخ الملك سعود: الوثيقة والحقيقة» لسلمان بن سعود آل سعود، و«نشوء الإسلام الراديكالي وانهياره» مترجماً لراي تاكيه ونيكولاس غفوسديف، كما احتفت الدار بالروايات السعودية، مثل «فسوق» لعبده خال، «ملامح» لزينب حفني، فيما غابت روايات تركي الحمد، غازي القصيبي ورجاء الصانع. أما منشورات الجمل-ألمانيا، فهي استطاعت جذب الانتباه من خلال تنوع مواضيعها بين الشأن العراقي الثقافي والسياسي، وتاريخ الأديان والأفكار إضافة إلى غزارة في الروايات منها ما قبل الأخيرة «نباح» لعبده خال ومجاميعه القصصية في كتاب باسم واحدة منها: «ليس هناك ما يبهج».

إضافة إلى الرواية المفتتحة لعصر رواية المدينة في المملكة، وهي «الفردوس اليباب» لليلى الجهني في طبعة ثانية.

أما دار المدى-سوريا التي منحت القراء فرصة الاطلاع على الروايات المترجمة لأكبر روائيي العالم الأوروبي وأمريكا اللاتينية عبر سلسلة نوبل، وسلسلة «البحث عن الشرق» التي تصاعدت في أعدادها. كذلك الرواية الأولى للشاعر السعودي عبدالله ثابت: «الإرهابي ٢٠».

احتفل المركز الثقافي العربي بعناوينه المتوازنة ما بين الدراسات الفلسفية والأدبية المترجمة أبرزها على الإطلاق «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي» لميشيل فوكو، وكتب المفكر المغربي عبدالله العروي إضافة إلى كتاب تكريمي عن الروائي الكبير عبد الرحمن منيف، وروايات لرجاء عالم ويوسف المحيميد.

هناك أيضاً (دار الطليعة) من خلال دراسات مفكريها محمد أركون و هشام جعيّط، ومركز دراسات الوحدة العربية الذي اصطحب مطبوعات المنظمة العربية للترجمة، حيث شهدت إقبالاً مدهشاً تناقصت الأرفف في الأربعة الأيام الأولى.فيما اقتصر حضور دار الآداب والكنوز الأدبية عبر موزع بعناوين محدودة. حيث كانت الآداب أصدرت رواية :«هند و العسكر» لبدرية البشر، والكنوز الأدبية طبعت رواية: «المغزول» للروائي السعودي الراحل عبدالعزيز مشري، وكتاب شرح بصفته (نصوصاً سردية): «أيام في القاهرة» لعلي الدميني.

كان الحضور البارز هو لرواية: «طنين» لسيف الإسلام بن سعود بعد روايته الأولى: «قلب من بنقلان» في دار الفارابي، ولا زال الإقبال مستمراً في المعرض على رواية: «عودة الأيام الأخيرة» لإبراهيم الخضير عند مؤسسة الانتشار العربي التي حضرت بعناوين ملفتة وحظيت باهتمام قرائي واسع مثل: «السر الأكبر» لدايفيد آيكه، وموسوعة الأديان الخاصة بعالمة الأديان العربية الأولى أبكار السقاف.

توالى اهتمام القراء بدور النشر السورية ذات العناوين المغرية في مجال دراسات تاريخ الأديان وترجمات الرواية الأوروبية والآسيوية. (دار الحصاد) واصلت إكمال سلسلة تاريخ: «أوروبا والمسيحية» ليان دوبراتشينسكي بترجمة كبرو لحدو. جاءت لأول مرة (دار كنعان) بعناوين مفارقة لأسماء علماء اجتماع، مثل: كلود ليفي شتراوس ومكسيم رودنسون. مصطحبة كتب دار «رؤية» من مصر التي اهتمت بدراسات في الديني السياسي، مثل: كتب محمود إسماعيل وجوزي بندلي، فيما اشتغل مركز الإنماء الحضاري على سلسلة أعمال ناقدين

شهيرين: «رولان بارت» ولوسيان غولدمان. كذلك الكتاب المهم: «إعادة قراءة القرآن» لجاك بيرك. اتخذت في أرفف (دار علاء الدين) مكتبة أعمال المفكر السوري فراس السوّاح ركناً بارزاً، حيث أضاف هذا العام الجزء الثالث من موسوعة تاريخ الأديان، ومدخل إلى نصوص الشرق القديم.

برزت (دار قتيبة) من سوريا في ترجمات مكثفة تخص تاريخ نصوص الدين اليهودي.فيما حضرت (دار ورد) التي تشتغل،في تجاوزات قانونية،عبر ترجمة الكثير من الروايات الأجنبية، وهي تحتمي بكتب المؤسسة العربية للتحديث الفكري التي زودت القراء بعناوين مهمة، مثل: «بنيان الفحولة» لرجاء بن سلامة.

لم تكن مساهمة دور النشر الأردنية سوى بالكتاب الجامعي وبعض التاريخي، مثل اهتمام (دار الشروق) بسلسلة أديان العالم لخزعل الماجدي، واهتمت (الأهلية) بسلسلة عن مدن فلسطين.أما دور النشر المصرية تغيب أبرزها، مثل: دار الشروق، شرقيات والمستقبل العربي كذلك المحروسة. فيما كانت مشاركة المجلس الأعلى للثقافة خجولاً.

على هامش الفعاليات الثقافية تنوع، تنوير وإبداع

تكامل مربع الفعالية الثقافية المصاحبة لمعرض الرياض الدولي للكتاب كضلع أول، ويليه «منتدى عكاظ» ضلعاً ثانياً في الصالة الشمالية من مركز المعارض، و«ركن الواحة» ضلعاً ثالثاً في جنوبي صالة المعرض، ثم الرابع من الأضلاع الإيوان الثقافي في بهو فندق الأنتركنتننتال.

أقيم في «ركن الواحة» مجموعة من الحوارات التي تتابعت سبعة أيام صباح أيام المعرض التي كانت تستقبل في مواقف سياراتها أتوبيسات المدارس لجميع مراحل التعليم العام،حيث شملت المواضيع المقامة في الحوارات أدبَ الطفل، المكتبة النموذجية وتشجيع القراءة، ومواقع الشبكة الإلكترونية الخاصة بالأطفال التي تولتها أسماء: هدى العمودي، عبدالرحمن الدبور، ريما العماري، جبريل العريشي، راشد الشعلان، وفاء كامل، زينب غاقب، وناهد الشوا.أما ورش العمل كانت بين مهارات القراءة، الرسم والتصوير، آليات البحث وجمالية الخط، تكوين المكتبة وقراءة التشكيل، لأسماء مهمة، مثل: جمال الملا، يوسف الخضر، إبراهيم الوهيبي، عيسى عنقاوي، عبدالله الموسى، عبدالله فتيني، ناصر الموسى وفهد العليان. أما المحاضرات والقراءات الإبداعية تنوعت في مواضيعها وشخوصها، وأبرزها التي كانت بعنوان: «الرواية السعودية: من الشفاهية إلى الكتابة» للناقد السعودي محمد العباس. فيما قدم الناقد سعد البازعي محاضرة بعنوان: «مصارع الكتاب». فيما تمت قراءات إبداعية للشعر كان الحضور فيها قليلاً شارك فيها الشاعر عبدالله الوشمي، جاسم الصحيح، محمد الألمعي، وهدى الدغفق إضافة إلى غيداء المنفى (هيا العريني). أما القراءة السردية فكانت متميزة بتنوع أصواتها وتجاربها هناك عبده خال وهناء حجازي كذلك منصور العتيق و هديل الحضيف. حيث استطاع مديرها حسن النعمي إنهاءها دون مداخلات مفترضاً أن قراءة الأدب تفي بمتعة الاستماع لا المداخلات من بعض «الشظايا الأصولية» المترصدة للشغب والتخريب.

كانت الندوات تشكل مرحلة مفصلية لمسألة الطروحات الفكرية المفارقة،فهي كانت تجمهر الكثير من الحضور،حيث كانت المفارقة في حضور أساؤوا فهم أو تطرفوا في حرف عناوينها أثناء المداخلات حيث انقلب عنوان: «التنوع الثقافي:الأنا والآخر» إلى «الأنا والكافر» التي أثارت حساسيَّة الباحث في التاريخ اليمني من ألمانيا ورنر داوم حيث شارك خالد الدخيل، خيرية السقاف وعبدالله السيد ولد أباه ومنير بوشناقي. أما المحاضرة التي شهدت تفجر مداخلات وصلت نحو الاشتباك بالأيدي التي كانت بعنوان: «الرقابة الإعلامية ومتغيرات العصر» أدارها رئيس تحرير الرياض:تركي السديري، بمشاركة عبدالرحمن الراشد (الذي تغيَّب) ومحمد الرميحي، محمد عبده يماني وناهد باشطح. إذ استهجنت الصحف السعودية في صفحاتها الثقافية ذلك الحدث،مثل الوطن والجزيرة والحياة(الصفحة الثقافية المحلية). إذ علق رئيس تحرير الرياض، السديري، في مقال نشره بعد يومين: «الذي حدث هو وجود من قاطع الدكتور الرميحي بجلافة طالباً منه الانتهاء حتى يجد وقتاً ليتكلم رغم أنه لم يمض من الزمن إلا نصف ساعة وبقي ساعة ونصف وانتهى المتحدث الأول و الثاني عند نهاية ورقته بحيث بقيت متحدثة واحدة فلماذا المقاطعة؟

من الواضح أن هناك تنظيماً دقيقاً ليس لدخول المكان ولا لتوزيع أدوار المداخلات فقط، لكن أيضاً في اختيار لغة الحوار تسفيهاً وإساءات إلى رجال فاضلين مثل الدكتور اليماني وإعلان وقح بانتظار أن يبعد الوزير مدني عن مكانه.. والوزير مدني الكل يتفق على أنه الرجل القادر في إعطاء الإعلام الرسمي السعودي فاعلية الانتشار.. ويكمل تعليقه على إجراءات تلك الفئة الأصولية المتعدية على المكان بحضورها وشغبها: «التنظيم بينهم كان في منتهى الدقة. يأتي من يدعي

أنه شيخ أو طالب علم وليس له منهما إلا إطالة الذقن وتقصير الثوب وعدم لبس العقال وتجد بيده مفاتيح وموبايل وجريدة فيحجز ثلاثة مقاعد بجواره وهكذا يستطيع عشرة أشخاص حجز مقاعد لأربعين شخصاً من فئتهم في مقدمة المكان. الأمر الذي جعل المثقفين الحقيقيين يجلسون في الخلف وعددهم يتجاوز الثلاثمائة شخص وكانوا في منتهى العقل لم يصعّدوا لغة القذف والافتراء والكذب ولكنهم بعد أن أنهيت الندوة قبل وقتها فرضوا وجود ممر بشري من منصة الحديث حتى سيارتي لئلا يحتك بي أحد من المتطرفين مثلما فعلوا مع الدكتور محمد عبده يماني ومع الزميل يحيى الأمير».

أقيم على هامش فعاليات صالة مركز المعارض «الإيوان الثقافي» في بهو فندق الأنتركنتننتال(حي المعذر) جنوب الرياض، وكان نـزلاؤه من الشخوص الثقافية المدعوة إلى دور مهم في تفعيل النشاطات المصاحبة للمعرض، وما بين قراءات شعرية استعادية لمحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان جاء علي الدميني مرة، وحوارات تناولت بعض دخان الهموم الثقافية المتنوعة كالحرية وسواها شارك فيها حمزة المزيني وعبدالله الكعيد و آخرون. كان الهامش من البهو يمتلئ صخباً ثقافياً حيث الكثير من الشخصيات الثقافية جاءت تشارك وتقيم حوارات الثقافة خارج منطق «الأبوة الثقافية» مثل: الناقد محمد العباس، والقاص حسن دعبل كذلك الشارع والناقد محمد الحرز إضافة إلى الشاعر والناقد الموسيقي أحمد الواصل، مع القاص والكاتب الاجتماعي عبدالله المحيميد..

والسرد يزهر جديداً
«فسوق» عبده خال

على أن صدور رواية: «فسوق-٢٠٠٥» (دار الساقي-لبنان) للقاص والروائي عبده خال كان نهاية العام المنقضي قبل شهور قليلة إلا أن توفر الرواية في معرض الرياض الدولي للكتاب هو حال فرح إقبال مقتنيها، فقد تم وشوك نفادها منذ الأيام الأولى، وصادف أن تواجد «خال» يوم الخميس ما قبل الأخير من نهاية فعالية المعرض حيث شارك، القاص منصور العتيق، هناء حجازي وهديل الحضيف، بقراءة قصصية لإحدى قصصه منها ما هو مكتوب وسواها ما هو شفهي. إذ كانت فرصة لقياه بقرائه الذين نالوا توقيعه على نسخهم منها، وتنقل من أجواء الرواية ما اختاره الناشر لظهر غلافها الخلفي:

«قالوا إنها هربت من قبرها!

منذ كانت صغيرة تتحرَّش بالرجال، وتطفح ملامحها بسعادة الدنيا حينما يحملها رجل بيديه.

تقدم لخطبتها عشرات الشبان، ورفض أبوها تزويجها. ربما كان يخشى أن يفتضح أمر ابنته، ويعرف القاصي والداني أنها فقدت عذريتها، ويلحقه عارها.

وبعد أن فاحت «رائحتها»، أقامت أمها حظراً صارماً على دخولها وخروجها.. لكنها كانت دائماً قادرة على خداع الجميع: كانت تضع في سريرها وسائد تغطيها جيداً، وتنسل بعد منتصف الليل إلى عشاقها الكثر..

تغويهم، وتقضي الليل معهم.

وجَّه خال، إهداء الرواية إلى هاشم الجَحْدَلي: نقف معاً في مكان رث لنستنشق هواءً فاسداً.

نذكر أن، لخال، أربع مجموعات قصصية: لا أحد-١٩٩٢(القاهرة)، ليس هناك ما يبهج- ١٩٩٣(القاهرة)، من يغني في هذا الليل- ١٩٩٩(الدمام-السعودية)، الأوغاد يضحكون- ٢٠٠٣(بيروت)، ورواياته هي: الموت يمر من هنا- ١٩٩٥(بيروت)، الأيام لا تخبئ أحداً-٢٠٠٢(كولونيا)، الطين- ٢٠٠٣(لندن)، نباح- ٢٠٠٤(كولونيا).

عبد الله ثابت «الإرهابي ٢٠»

ربما يسع الشاعر أن يكون روائياً ولا يسجل عكس ذلك. إذ لحق الشاعر عبدالله ثابت بركب الشاعر- الروائي، فهو يمتد من النماذج المحلية في ذلك كتجربة غازي القصيبي وعلي الدميني، والعربية، مثل: سليم بركات، وجبرا إبراهيم جبرا.

يقدم روايته: «الإرهابي ٢٠-٢٠٠٦» (دار المدى-سوريا)، بعد عمليْه الشعريين: أل..هتك- ٢٠٠٤(صنعاء)، النوبات-٢٠٠٥(بيروت)، وهي تجربة حية لشاب تخلَّف عما أكمله رفاقه، وهي تحيل إلى حدث سياسي مفارق(الحادي عشر من سبتمبر- ٢٠٠١)، وينتهي بصاحبها إلى ما كان من مقطعها الأخير: «سألته عن التراتيل التي ألفها للإنسان: (هل أنهيتها؟)، وأجابها: (أجل.. لكن عليَّ أن أطلب قلعة أسكنها في أصقاع كثيرة، وأن أتعرف أشخاصاً طيبين، عليَّ أن أترك كل عناويني للأقوياء الذين لا تزعجهم تراتيلي، ليحموني في هذا العالم أن تنحت لي تمثالاً من الرخام وتنصبه على سطح بيتها، ولتكتب عليه أراد أن يكون إنساناً، وأن يغني للإنسان فحسب!).

ابتسم.. (لا أنا أنتم، ولا أنا أولئك.. أنا هنا في هذه النقطة، هذه النقطة التي لا أمثل بها أحداً، ولا تمثل أحداً معي!).

بدرية البشْر بـ «هند والعسكر»

إن التساؤل النقدي حول تحول الكتابة الإبداعية من الشعر نحو السرد لا تشابه التساؤل النقدي حول تطور أو انزياح من سرد القصة القصيرة نحو سرد الرواية، وإن كان ضمن مفهوم التجربة الأدبية في نوعيتها ودرجاتها المفارقة إلا أنها تفتح مسألة تنامي استيعاب الحالة المدنية للسرد الروائي، حيث بدا أن المدن تأهلت طبوغرافياً لإمداد التجارب الأدبية سواء شعرية أو قصصية نحو عالم الرواية.

القاصة والأخصائية الاجتماعية بدرية البشر الصادر لها خلال عقدين ثلاث مجموعات قصصية: نهاية اللعبة-١٩٩٣(الرياض)، مساء الأربعاء-١٩٩٤(بيروت)، وحبة الهال- ٢٠٠٤(بيروت). تتقدم بإصدار روايتها الأولى: «هند والعسكر- ٢٠٠٦» (دار الآداب-لبنان).

«تاريخ نساء هذا البيت ولد من حكاية ولدت في فناجين القهوة، كل منهن لها حكاية في قلب فنجان، إن لم يجلبها الغيب معه صنعهن هن الحكاية، يتداوين بها من مُرِّ الزمان، فتطيب لهن الحكاية مع القهوة المرة. كل واحدة منهن خرجت من رحم حبة هيل طويلة، أودعت فيها حكايتها».

«طنين» سيف الإسلام بن سعود

«بطل هذه الرواية ليس شاهداً عادياً على عصره، إنه جزء أصيل من تلك العصور التي انهارت فيها دول وتوارت فيها دعوات وحركات إصلاحية، ومن الغرابة أن (البطل الشاهد)كان لاعباً رئيسياً في لعبة عودة (بعض)تلك الدول والحركات للحياة مرة أخرى،ومن أجل هذه الرجعات التي دفع إلى ملعبها دفعاً، فقدَ (البطل الشاهد)الآمال والأحبة.. والسمعة.

هذه الرواية فيها الكثير من أخبار فواجع وغرائب الأمم،أما بكائيات شخوصها وكربهم فستجدها في بداياتها ونهاياتها.. وما بينهما!».

هذا تعليق أخير على غلاف الرواية الثانية: «طنين-٢٠٠٦» (دار الفارابي-لبنان) لسيف الإسلام بن سعود، من بعد روايته الأولى: «قلب من بنقلان-٢٠٠٤» -نفس الدار-، ويوجِّه الإهداء:

«إلى خالد..

إلى كل من لا يأخذ على محمل الجد، تلك الحتميات الساذجة، التي قيلت لنا: عن انقسام البشر -الدائم- إلى خير و شرير.. وإلى خائن وبطل.

إلى كل من يستهويه عشق البحث عن ينابيع الشقاء، في داخل نفوس بعض الكائنات البشرية القلقة.

إلى كل المنقبين عن المصداقية في وقائع التاريخ المتناقضة.

إلى كل الجادين في سعيهم للوصول إلى حيث أماكن فرز خوافي الحقائق.. ومعلنات الأكاذيب.

إلى كل إعادة صادقة ومتأنية لقراءة الماضي. إلى كل هؤلاء.. كتبت هذه الرواية».

«قنص» عوَّاض العصيمي

كان الحضور الكبير لمثقفي المملكة من أرجائها يحمل قيمته الرمزية و فعاليته المعنوية، فقد رتِّب في منتصف أسبوع معرض الرياض الدولي للكتاب،دعوة بعض المثقفين من شعراء وروائيين خارج الرياض إليها للمشاركة في فعاليات معرضها.

كان من الوجوه التي تجول في المعرض الشاعر (بالنبطي) والروائي عوَّاض العصيمي، وقد وقع لكثير من محبّيه على روايته الجديدة: «قنص-٢٠٠٥» (دار الجديد-لبنان)، وهي التي كانت مشاركة بصحبة منشورات الجمل(ألمانيا).

توقف بعض القراء ممن قرؤوا في الصحافة الثقافية بعض متابعات عنها خلال الأشهر السابقة للمعرض ليتحدثوا عن أعمال، العصيمي، السابقة وغياب تواجدها كذلك كان بعض منهم يطرح أسئلة أثيرت حول اهتمامه بعالم الصحراء جعل من الناقد محمد العباس وصفه «إبراهيم الكوني في السعودية!».

اهتم عالم السرد عند، العصيمي، بعالم الصحراء وثقافتها أو أيديولوجيتها، وبطلته (هذلا) في الرواية كانت تحمل الحدث حتى أقصاه..

مما ترك لشغف القارئ في غلاف الكتاب: «لمست (هذلا) قطعة القماش المشدودة بقوة على اليربوعين الصغيرين!.

تظن (هذلا) أن أمها لم تكن لتسمي نهديها بنفس الاسم لو سألتها عنهما. ربما كانت ستسميها دجاجتين نائمتين على بيضهما تحت بويت صغير من القماش، أو يحتمل أن تشبههما بعكتي سمن مملوءتين تستريحان على وضم قطني في ظلال شهور الصيف الحارة.

بصدر أمها نهدان كبيران للغاية. نهدان،الواحد منهما بحجم رأس مولود في عامه الأول، ورغم ذلك. قالت هذلا في سرها، لم يرضع منه أبناء كثيرون بل هي فقط!».

حالة العائلة: السياسات العائلية في الرواية العربية

الباحثة: إلين آن مكلارني

الجامعة: جامعة كولومبيا (الولايات المتحدة).

السنة: ٢٠٠٤م.

تقع أطروحة الدكتوراه هذه في (٢٢٢) صفحة، أشرف عليها «الدكتور محسن جاسم الموسوي» بجامعة كولومبيا، وتدرس الأطروحة السياسات العائلية في الرواية العربية، وتمّ استيحاء فكرة الأطروحة من عمل سوسيولوجي حول العائلة في العالم العربي. وتحلّل الأطروحة الدوافع العائلية في الرواية العربية، وخصوصاً حين تكون وسيلة لتمثيل علاقات سياسية أكبر. وبينما قام النقاد العرب بدراسة العلاقات بين الأدب العربي المعاصر، والقومية، فإن دور العائلة في هذا الأدب لم يُوفّ حقه من الدراسة والتحليل. ويظن علماء الاجتماع أن العائلة تتشكل بناءً على تشكّل سياسة الدولة، وعلى العكس من ذلك، فإن الروائيين يتخيلون العائلة كمصدر للإرادة، والمقاومة، والمفاوضة. ويستخدم المؤلفون العائلة بشكل رمزي للإشارة لتحولات الدولة، والحكومة، والاقتصاد، كما يبحثون عن المؤشرات لهذه الرمزية داخل العائلة، حيث تتم هذه المعادلات. وفي أعمال كثيرة فإن الأحداث العائلية تبلور أحداثاً تاريخية، وليس العكس.

شرق المتوسط منيف ونعيم الحقد

الباحث: نادر خلف عثمان.

الجامعة: جامعة إيموري (الولايات المتحدة).

السنة ٢٠٠١م.

تقع أطروحة الماجستير هذه في (٦٧) صفحة، وأشرفت عليها «آنجيليكا بارمر، وكريستن براستاد» من جامعة إيموري، وتحلل الرواية مفهوم «عبدالرحمن منيف» للشرق والغرب الذي يتشكل من خلال نظام نصي متقاطع، وتخدم سيرة المؤلف كنص أكبر لهذه الرواية؛ لتعيد أصداء المنفى، والإرادة البشرية.

وتظهر رواية «منيف» الرواية العربية على أنها شكل هجين، يساهم في إعادة تصوير الحداثة العربية، ورسم حدودها، كما تدحض رواية «شرق المتوسط» الرأي القائل أن الرواية العربية غير قادرة على تصوير الواقع العربي، كما هي غير قادرة على تجسيد مفاهيم التعبير والديمقراطية.

إن عمل «عبدالرحمن منيف» يحتوي على إشارة مزدوجة، فهو دعوة لتحديد فهمنا للحداثة العربية من خلال تحديث الرواية العربية، كما تظهر هذه الرواية حالة الحداثة العربية عن طريق تقديم نفسها بسرد روائي جديد.



ببلوغرافيا الرواية السعودية

خالد بن أحمد اليوسف*

بداية هذا العمل مستلٌّ من كتاب كبير يتكون من ثلاثة أجزاء أسميته: معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية: دراسة تاريخية ببليوجرافية ببلومترية، حيث عنيت الأجزاء الثلاثة بالنثر والشعر والدراسات الأدبية لكل فن جزء خاص، وهو في طوره الأخير للطباعة.

وتجيء هذه الببلوغرافيا هنا – دورية حقول – بناء على طلب خاص، لهذا هي غير متكاملة العناصر التحليلية، واكتفي ببعض التوضيحات الهامة، والمعلومات التي تفيد الباحث والقارئ.

وقد اختصت هذه الببليوجرافية بالرواية فقط منذ أول عمل روائي صدر في المملكة العربية السعودية للكاتب «عبدالقدوس الأنصاري» عام ١٣٤٩/١٩٣٠ المعروفة بـ(التوأمان)، حتى نهاية عام ١٤٢٥/٢٠٠٤ وهو ذروة الإنتاج الروائي في المملكة، ولهذه الببليوجرافية ملامح كثيرة، ومحطات متعددة، واستنتاجات مميزة سأذكر ما استطعت التوصل إليه منها، لكي تساعد الباحث أو الدارس أو المتلقي على بحثه، وعلى معرفة بعض مضامينها وتوزيعاتها واتجاهاتها، والغرض الذي وضعت من أجله.

١- مرّت المصطلحات (قصة، قصة طويلة، رواية) بتداخلات واختلاط معان لفترة من الزمن، حيث وضعت إحدى هذه الكلمات على الكتاب من غير إدراك لنوعية العمل أهو قصة ؟ أم قصة طويلة ؟ أم رواية؟ ولم تثبت إلا بعد عام ١٤٠٠ / ١٩٨٠ الذي تغيرت فيه عوالم الكتابة الروائية بكل اتجاهاتها.

٢ – تطورت الكتابة الروائية خلال هذه العقود مسايرة للمفهوم نفسه، حيث كان حجم العمل بين أربعين صفحة إلى ثمانين صفحة، الشخصيات والأحداث وتقنية الكتابة المطلوبة للرواية التي تفرق بها عن الكتابة القصصية، الظروف المحيطة بالحدث من زمن ومكان ولغة وفن الكتابة نفسها، كل هذه وغيرها تم تداركها من قبل الكُتّاب لتطوير كتابتهم، للدخول بالرواية السعودية إلى عالم أرحب وأوسع، لهذا صدرت روايات كثيرة تجاوزت صفحاتها الثلاثمائة بل والخمسمائة وكانت مترابطة وممتعة ووافية لكل التقنيات المتعارف عليها في عالم الرواية.

٣- لم تتوان الكاتبة الروائية عن الكاتب الروائي السعودي، فقد واكبت النهضة الروائية فيما بعد ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م، حيث نشرت عشرات الروايات المتميزة، بل والمتفوقة على كثير من الكُتّاب الذين كان لهم حضور في الساحة الروائية.

٤- سار منهج هذا التحليل بحسب ما توصل إليه كثير من الدارسين والباحثين إلى تقسيم الكتابة الروائية في المملكة إلى عدد من المراحل، فتم توزيع نتاجنا وكتابتنا بحسب هذه المراحل، وقد جاءت المرحلة الأولى لتغطي خمسين عاماً، من ١٣٤٩–١٤٠٠، وتوزّعت بحسب الإصدار إلى أربعة عقود، هي:

أ- خلال العقدين الأولين ١٣٤٩هـ/١٩٣٠م – ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م تتالى صدور الروايات التالية: (التوأمان لعبدالقدوس الأنصاري)، (الانتقام الطبعي لمحمد نور عبدالله الجوهري)، (البعث لمحمد علي مغربي)، (فكرة لأحمد السباعي).

ب- من عام ١٣٧٠هـ – ١٣٨٠هـ صدرت ست روايات جاءت على النحو التالي: (الزوجة والصديق لمحمد عمر توفيق)، (أبو زامل لأحمد السباعي)، (إلى غرناطة لهاشم محمد دفتردار)، (مفاتن الصحراء لشكيب الأموي)، (ابتسم لمحمود عيسى المشهدي). (ثمن التضحية لحامد دمنهوري).

ج- من عام ١٣٨١هـ– ١٣٨٩هـ صدرت تسع روايات توزعت بحسب تاريخها على النحو التالي: (قصة الأفندي لمحمد سعيد دفتردار)، (ثقب في رداء الليل لإبراهيم الناصر الحميدان)، (ومرّت الأيام لحامد دمنهوري)، (بريق عينيك لسميرة خاشقجي)، (وغربت الشمس لمحمد عبدالله مليباري)، (ذكريات دامعة لسميرة خاشقجي)، (ودعت آمالي لسميرة خاشقجي)، (ثمن الكفاح لعبد المحسن أبا بطين). (سفينة الموتى لإبراهيم الناصر الحميدان).

د- انتعشت الرواية خلال هذا العقد من عام ١٣٩٠هـ -١٤٠٠هـ، حيث تم إصدار- أو إعادة إصدار- ثمان وعشرين رواية، وهذا الكمُّ يساير حركة الإنتاج الأدبي بصورة عامة.

هـ – هناك خمس روايات لم أستطع التوصل إلى تاريخ صدورها، وهي تدخل ضمن هذه المرحلة؛ لأن الكُتّاب يمثلون الفترة نفسها، وممن عاش فيها.

٥- بدأت الكاتبة والروائية: «سميرة خاشقجي» بنشر أعمالها عام ١٩٦٣ حتى آخر رواية لها جاءت عام ١٩٧٣ أي خلال عشر سنوات أصدرت سبع روايات، وهي من ملامح التطور الأدبي في المملكة نشراً وفنّاً، ومن سمات كتابة المرأة لدينا التي سبقت فيها وأؤرّخ لها في مجال النثر والنشر.

٦- جاءت محصلة هذه المرحلة اثنتين وخمسين رواية: للكُتّاب تسع وثلاثون رواية، وللكاتبات ثلاث عشرة رواية، طبع داخل المملكة منها ثلاث وعشرون رواية، وخارج المملكة تسع وعشرون رواية.

❖ قاص من السعودية

٧ - المرحلة الثانية تبدأ من عام ١٤٠١هـ / ١٩٨١م - ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، وقد وصل الإنتاج فيها أربعاً وسبعين رواية توزّعت على النحو التالي:

في عام ١٤٠١هـ صدر سبع روايات، في عام ١٤٠٢هـ صدر ثلاث روايات، في عام ١٤٠٣هـ صدر ثلاث عشرة رواية، في عام ١٤٠٤هـ صدر ست روايات، في عام ١٤٠٥هـ صدر سبع روايات، في عام ١٤٠٦هـ صدر سبع روايات، في عام ١٤٠٧هـ صدر ست روايات، في عام ١٤٠٨هـ صدر اثنتي عشرة رواية، في عام ١٤٠٩هـ صدر ست روايات، في عام ١٤١٠هـ صدر ست روايات.

٨- كان للروائي السعودي في هذه المرحلة النصيب الأكبر من الإنتاج، حيث بلغت روايات الكُتّاب سبعاً وستين رواية، وللكاتبات سبع روايات فقط !!، طبع داخل المملكة منها ست وخمسون رواية، وخارج المملكة ثماني عشرة رواية.

٩- المرحلة الثالثة تبدأ من عام ١٤١١هـ/ ١٩٩١م - ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، وقد وصل الإنتاج فيها إلى ثمان وتسعين رواية توزعت على النحو التالي:

في عام ١٤١١هـ صدر خمس روايات، في عام ١٤١٢هـ صدر روايتان، في عام ١٤١٣هـ صدر ست روايات، في عام ١٤١٤هـ صدر أربع روايات، في عام ١٤١٥هـ صدر خمس عشرة رواية، في عام ١٤١٦هـ صدر ثماني روايات، في عام ١٤١٧هـ صدر اثنتا عشرة رواية، في عام ١٤١٨هـ صدر تسع روايات،في عام ١٤١٩هـ صدر أربع عشرة رواية، في عام ١٤٢٠هـ صدر ثلاث وعشرون رواية.

١٠- استطاعت الكاتبة السعودية في هذه المرحلة أن تبرز بصورة واضحة وجلية، حيث صدر للروائيات: «رجاء عالم» أربع روايات، فاطمة بنت السراة (فاطمة عبدالله عبدالخالق) أربع روايات، «قماشة العليان» أربع روايات، «بهية بوسبيت، وصفية عنبر» لكل واحدة ثلاث روايات، «نجيبة السيد علي، ونداء حسين أبو علي» لكل واحدة روايتان. وهناك ثماني روايات لثماني روائيات بعضهن ليست الأولى وإنما هي الثانية أو الثالثة، وأصبح كامل الإنتاج اثنتين وثلاثين رواية توزعت بالتساوي في الطباعة والإصدار ست عشرة داخلياً وست عشرة خارجياً.

١١- استطاع الروائي السعودي أن يقفز بنتاجه، مثلما هي الروائية السعودية فنّاً وإصداراً، حيث تم نشر وإصدار خمس وستين رواية، نشر منها داخل المملكة أربع وثلاثون رواية، وصدر خارجها إحدى وثلاثون رواية.

١٢- نلاحظ أن هناك شبهَ تساوٍ في كمية الإصدار والنشر بين الداخل والخارج، وهذه تؤكد سعي الروائي السعودي إلى الخطوات التالية:

أ- الحرص على نشر عمله في المقام الأول، لهذا رأينا توالياً وتتابعاً في الكتابة والنشر لدى عدد من الكُتّاب والكاتبات، وقد أصدر كل من الروائيين: «عبد العزيز مشري، وغازي القصيبي، وتركي الحمد» اثني عشرة رواية، لكل واحد منهم أربع روايات، أما «عصام خوقير، ومنصور آل سيف» ست روايات لكل واحد منهما ثلاث روايات، أما «عبدالله جفري، وإبراهيم الناصر الحميدان، وعبده خال، وغالب حمزة أبوالفرج، وعبدالرحمن منيف»، عشر روايات لكل واحد منهم روايتان.

ب- نشر الإبداع الروائي خارج الحدود، حيث صدرت كثير من الروايات السعودية في أغلب العواصم العربية، وخاصة بيروت والقاهرة، وهما واجهة النشر والطبع العربية، وتجاوزت إلى بعض العواصم الغربية، مثل: باريس ولندن.

ج- البحث عن الجودة والإتقان طباعة، والتنفيذ إخراجاً، والتوزيع انتشاراً، في المعارض الدولية والمكتبات ومراكز البيع المشهورة.

١٣- المرحلة الرابعة تبدأ من عام ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م - ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، وقد وصل الإنتاج فيها إلى مائة وخمس روايات توزعت على النحو التالي:

في عام ١٤٢١هـ صدر ست وعشرون رواية، في عام ١٤٢٢هـ صدر عشرون رواية، في عام ١٤٢٣هـ صدر سبع وعشرون رواية، في عام ١٤٢٤هـ صدر ثلاث وعشرون رواية، في عام ١٤٢٥هـ صدر تسع روايات.

١٤- يلاحظ للوهلة الأولى القفزة السريعة في أرقام النشر والإصدار بدءاً من عام ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م الذي صدر فيه ثلاث وعشرون رواية، ثم تتالى هذا الرقم التالي للعشرين ليؤكد رسوخ الفن الروائي في المملكة، ومكابدة المبدع الأدبي لكتابة الرواية والسعي إلى نشرها أينما كان، داخل المملكة أو خارجها.

١٥- دخول عشرات الأسماء المتخصصة في مجالات أخرى لكتابة الرواية ونشرها، لهذا رأينا السياسي والاقتصادي والإعلامي والتربوي والطبيب، وغيرهم، ليس تساهلاً واستسهالاً في الكتابة الروائية ولكن لقدرة الرواية وسعتها واستيعابها لكل التجارب والعقول المبدعة روائياً.

١٦- جاء ت حركة الإصدار لهذه المرحلة نشطة خارج المملكة حيث صدر تسع وخمسون رواية، أما في الداخل فقد صدر ست وأربعون رواية.

١٧- حينما نحلل الكمية الخاصة بكل روائي خلال هذه المرحلة - خمس سنوات - النصفية، وأقصد بذلك أنها

نصف عقد من الزمان يأتي على رأس القائمة الروائي «غازي القصيبي»، الذي أصدر خمس روايات إحداها طبعت مرتين، ثم الروائيون «إبراهيم الناصر الحميدان، وأحمد الدويحي، ويوسف المحيميد، وعبده خال» فقد أصدر كل واحد منهم ثلاث روايات، وهناك أربعة عشر روائياً أصدر كل واحد منهم روايتان، وهم: «محمد القناص، ورجاء عالم، وعبدالكريم الخطيب، ومها محمد الفيصل، وعدنان الشخص، وعبد الوهاب آل مرعي، ومحمد حسن علوان، وزينب حفني، وعبدالكريم المهنا، وعبدالحفيظ الشمري، وفاطمة بنت السراة (فاطمة عبدالله عبدالخالق)، ومحمد عصبي الغامدي، وإبراهيم شحبي، وعواض شاهر العصيمي».

١٨- برزت بعض القطاعات الرسمية -الحكومية- في مسألة النشر، فأصدرت الأندية الأدبية ونادي القصة السعودي بعضاً منها، وهناك أجهزة شبه رسمية نشرت - كذلك - بعض الروايات، وقد أعطت هذه الحركة مساحة واسعة على اتّساع الوطن داخلياً وخارجياً.

١٩ - تظهر هذه الببليوجرافية أن حركة النشر والإصدار تعتمد على حضور الكاتب وقدرته في إيصال عمله، لهذا تسابق كثير منهم إلى النشر الخاص عبر دور النشر الداخلية أو الخارجية، أو الطباعة مباشرة من غير وسيط أو ناشر وتشكل هذه كمية كبيرة من رواياتنا السعودية !

٢٠- يتضح في نهاية الببليوجرافية أن الرقم النهائي وصل إلى (٣٢٥ رواية)، وفي الواقع أن الكمية لهذه الفترة الزمنية ١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م- ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م أي: ستة وسبعون عاماً بلغ (٣١٢ رواية) والفارق ثلاث عشرة رواية لروايات أعيدت طباعتها، الطبعة المزيدة أو المنقحة، أما الطبعات التجارية فلم أذكرها وهي كثيرة، حيث كل روايات «عبدالرحمن منيف، غازي القصيبي» وغيرهما أعيدت طباعة رواياتهم مرات عدة، خاصة «عبدالرحمن منيف» التي وصلت بعضها إلى العاشرة.

٢١- سيلاحظ القارئ الكريم والباحث الدقيق أن هناك نقصاً في بعض البيانات والمعلومات المهمة، وقد حرصت كثيراً لتلافي هذه الحال التي تقف عثرة أمام العمل لكي لا يصل إلى درجة الكمال، وقد كان غرضي منها -الببليوجرافية- ومن البحث في كل المصادر والمراجع والمكتبات ومراكز المعلومات من أجل اكتمال هذه الببليوجرافية، وأمنيتي أن يمدني من لديه بيانات مفيدة أو معلومة مكملة لوضعها في مكانها الصحيح.

هذا ما تم تحليله في هذه المسلة، وسيجد الباحث بغيته في العمل الكامل بحول الله عند صدوره قريباً.

ببليوغرافيا الرواية السعودية

١- أحمد، عائشة زاهر، بسمة من بحيرات الدموع: قصة، جدة النادي الأدبي الثقافي، (١٩٧٩)، ٥٦ ص.

٢- الأموي، شكيب، أصداء نغم: قصة، القاهرة: دار الفكر العربي، ٣٠١ ص.

٣- الأموي، شكيب، شهوات آثمة: قصة، ١٩١ ص.

٤- الأموي، شكيب، مفاتن الصحراء: قصة، القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٣٧٥هـ، ٢١٤ ص.

٥- الأنصاري، عبدالقدوس، التوأمان : رواية، دمشق: مطبعة الترقي، ١٣٤٩/١٩٣٠، ٧٤ص .

٦- الأنصاري، عبدالقدوس، التوأمان: رواية، ط٣، جدة: دارة المنهل للصحافة والنشر، ١٤١٥/١٩٩٤، ٧٧ص.

٧- الباشا، محمد علي، أثر شرقي: رواية، بيروت: دارالكنوز الأدبية، ٢٠٠٣، ١٣٩ ص.

٨- البرناوي، زهرة إبراهيم، حنان: قصة، مكة المكرمة: مطابع البركاتي، ١٤١٧، ١٣٨ ص.

٩- البشيت، جندل أحمد، سعادة المدير العام: قصة طويلة، حائل: مطابع المحيش الحديثة للأوفست، ١٤١٣/١٩٩٣، ١٠٠ص.

١٠- أبا بطين، عبدالمحسن بن عثمان، ثمن الكفاح: قصة، القاهرة: دار الاتحاد العربي للطباعة، ١٩٦٩، ١٥٤ ص.

١١- بغدادي، صفية أحمد، أضياع والنور يبهر؟: رواية، جدة: مطابع السحر، ١٤٠٧/١٩٨٦، ٧٩ ص.

١٢- بوقري، حمزة محمد، سقيفة الصفا: رواية، الرياض: دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ١٤٠٤/١٩٨٣، ٣٥٦ص.

١٣- تراوري، محمود إبراهيم، ميمونة: رواية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٢، ١٦١ص.

١٤- التركي، إبراهيم منصور، تضاريس الوجع: رواية، الرياض: دار إشبيليا للنشر والتوزيع، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ١٣٤ ص.

١٥- التعزي، عبدالله، الحفائر تتنفس: رواية، بيروت، لندن: دار الساقي، ٢٠٠٢، ١٩٠ص.

١٦- توفيق، محمد عمر، الزوجة والصديق: قصة طويلة، القاهرة: دار ممفيس للطباعة، ١٣٧٠، ١٠٩ص.

١٧- الجار الله، أمجد جار الله، مشروعية حلم: رواية، د.م:



مطابع العطار، ١٤٢٢ / ٢٠٠١، ٢٢٨ ص.
١٨- الجاسم، ناصر، الغصن اليتيم: رواية، أبها: النادي الأدبي، ١٤١٧/١٩٩٧، ٦٤ ص.
١٩- الجبرين، خالد بن سليمان، السجين يهرب: رواية، الرياض: دار القاسم للنشر والتوزيع، ١٤٢٢/٢٠٠٢، ٩٦ص.
٢٠- الجديد، فهد ناصر، أيام الرشيد ولياليه: رواية تاريخية، الرياض: مطابع الحميضي، ١٤٢٠/١٩٩٩، ١٣١ص.
٢١- الجفري، عبدالله عبدالرحمن، أيام.. معها!؟: رواية، لندن، بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١، ١٨٤ص.
٢٢- الجفري، عبدالله، تلك الليلة: رواية قصيرة، جدة: دار عكاظ للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ١٤٣ ص.
٢٣- الجفري، عبدالله عبدالرحمن، جزء من حلم: رواية قصيرة، جدة: تهامة ١٤٠٠، ١١٩ص.
٢٤- الجفري، عبدالله عبدالرحمن، جزء من حلم: رواية قصيرة، جدة: تهامة، ١٤٠٤/١٩٨٤، (الكتاب العربي السعودي، ١٠٥)، ١٤٥ص.
٢٥- الجفري، عبدالله، الحلم المطعون: رواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ٢١٤ص.
٢٦- الجفري، عبدالله عبدالرحمن، زمن.. يليق بنا!: رواية، الرياض: دار الصافي للثقافة والنشر، ١٤١٠/١٩٨٩، ٦٢٨ص.
٢٧- الجهني، ليلى، الفردوس اليباب: رواية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨، ٨٤ ص.
٢٨- الجهني، نايف، الحدود: رواية، تبوك: النادي الأدبي، ١٤٢٣/٢٠٠٣، ٢٥٣ص.
٢٩- الجوهري، محمد نور عبد الله، الانتقام الطبعي: رواية، جدة: المطبعة الشرقية، ١٣٥٤/١٩٣٥، ٣٩ ص.
٣٠- الحارثي، حمد مرزوق، صفحة من تاريخ الحرس القديم: قصة، جدة: المؤلف، ١٤٢٠/١٩٩٩، ٢٦٦ص.
٣١- حافظ، عبد السلام هاشم، سمراء الحجازية: قصة طويلة، ط٢، جدة: شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، ١٤١٤/١٩٩٣، ١٤٦ ص.
٣٢- الحبردي، علي بن محمد، حمى قفار: رواية، حائل: النادي الأدبي، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ١٥٨ ص.
٣٣- الحبردي، علي بن محمد، مزنة: رواية، الخبر: دار الحبردي للنشر والتوزيع، ١٤٠٩، ٩٧ ص.
٣٤- حبيبي، أحمد بن علي حمود، دموع الندم: رواية، جازان: النادي الأدبي، ١٤٠٦/١٩٨٦، ٧١ ص.
٣٥- الحربي، محمد بن حمد خليص، زوايا المرايا: قصة، الظهران: المؤلف، ١٤٢٠/١٩٩٩، ٩٩ ص.
٣٦- الحسن، صالح إبراهيم، ليلة غرق الغالية: رواية، الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٥ / ٢٠٠٤، ٢٠٣ص.
٣٧- حسون، علي محمد، الطيبون والقاع: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٠٤/ ١٩٨٤، ١٣٣ ص.
٣٨- الحضيف، محمد بن عبدالرحمن، موضي.. حلم يموت تحت الأقدام: قصة، د. م: دار البراء للنشر والتوزيع، ١٤٢٤/ ٢٠٠٣، ٥٢ ص.
٣٩- حفني، زينب أحمد، الأعمال الكاملة: قصص ومقالات ورواية، دمشق: دار طلاس، ٢٠٠٣، (...)ص.
٤٠- حفني، زينب أحمد، الرقص على الدفوف: رواية، القاهرة: د. ن، ١٤١٩/١٩٩٨، ١١٢ص.
٤١- حفني، زينب، لم أعد أبكي: رواية، بيروت ؛ لندن: دار الساقي للطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ١٥٩ ص.
٤٢- آل حفيظ الدوسري، حفيظ بن عجب، ضياع دار: رواية، الرياض: دار الجسر الإعلامية، ١٤١٨/١٩٩٨، ٦٥ ص.
٤٣- الحماد، سليمان، الحصاد: رواية، الرياض: مؤسسة إصدارات النخيل، ١٤٢٠/٢٠٠١، ٢ ج.
٤٤- الحماد، سليمان، العذابات الصغيرة: رواية، الرياض: مؤسسة إصدارات النخيل، ١٤٢٥ / ٢٠٠٤، ١٢٧ ص.
٤٥- الحمد، تركي، أطياف الأزقة المهجورة: الشميسي: رواية، لندن: دار الساقي، ١٩٩٧، ٢٥٦ص.
٤٦- الحمد، تركي، أطياف الأزقة المهجورة: العدامة: رواية، لندن: دار الساقي ١٩٩٧، ٢٠٣ (...)ص.
٤٧- الحمد، تركي، أطياف الأزقة المهجورة: الكراديب: رواية، لندن: دار الساقي، ١٩٩٨، (...)ص.
٤٨- الحمد، تركي، جروح الذاكرة: رواية، لندن: دار الساقي، ٢٠٠١، ٢٨٦ص.
٤٩- الحمد، تركي، شرق الوادي، أسفار من أيام الانتظار: رواية، بيروت؛ لندن: دار الساقي، ١٩٩٩، ٢٩٦ص.
٥٠- الحميدان، إبراهيم الناصر، ثقب في رداء الليل: رواية، القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨١، ٣١٥ ص.
٥١- الحميدان، إبراهيم الناصر، ثقب في رداء الليل: رواية، ط٢، القاهرة: مطابع دار الهلال، ١٩٩٣، ٢٨٣ص.
٥٢- الحميدان، إبراهيم الناصر، حيطان الريح: رواية، القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤، ٢١٤ ص
٥٣- الحميدان، إبراهيم الناصر، دم البراءة: رواية، جازان:

النادي الأدبي، ١٤٢١/٢٠٠١، ١٧١ص.
٥٤- الحميدان، إبراهيم الناصر، رعشة الظل: رواية، الرياض: دار ابن سينا للنشر، ١٤١٤/١٩٩٤، ٢٠٤ص.
٥٥- الحميدان، إبراهيم الناصر، سفينة الموتى: رواية، الرياض: مؤسسة الأنوار، ١٩٦٩، ١٧٣ص.
٥٦- الحميدان، إبراهيم الناصر، سفينة الضياع: رواية، ط٢، الطائف: النادي الأدبي، ١٤٠٩، ١٦٢ص.
٥٧- الحميدان، إبراهيم الناصر، عذراء المنفى: رواية، الطائف: النادي الأدبي، ١٣٩٧/، ١٣١ص.
٥٨- الحميدان، إبراهيم الناصر، الغجرية والثعبان: رواية، القاهرة: دار الهلال، ١٤٢١/٢٠٠١. ١٠٦ص.
٥٩ – الحميدان، إبراهيم الناصر، غيوم الخريف: رواية، الرياض: نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٤٠٨ / ١٩٨٨، ١٥١ ص.
٦٠- الحميدان، عبد الحميد، الثمار المرة : رواية، جدة: دار المدني، ١٤١٧/١٩٩٧، ٩٥ص.
٦١- أبو حمراء، محمد ناصر، سياحة الشقاء: رواية، الرياض: دار الشبل للنشر والتوزيع والطباعة، ١٤٢١ هـ، ٢٠٠٠، ٢٤٢ ص.
٦٢- أبوحيمد، عبدالرحمن بن إبراهيم، نساء في مهب الريح: رواية، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤. ٢٧٩ ص.
٦٣- خاشقجي، سميرة، بريق عينيك: قصة، بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣، ٣٦٥ ص.
٦٤- خاشقجي، سميرة، ذكريات دامعة: قصة،ط٤، بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٧، ١٨٣ص.
٦٥- خاشقجي، سميرة، قطرات من الدموع: قصة، ط٤، بيروت: المكتب التجاري، ١٩٧٣، ١٢١ص.
٦٦- خاشقجي، سميرة، مأتم الورد: قصة، بيروت: زهير البعلبكي، ١٩٧٣، ٢٢٣ص.
٦٧- خاشقجي، سميرة، وتمضي الأيام: قصة، بيروت: منشورات بعلبكي، ١٩٧١، ٤٣٧ ص.
٦٨- خاشقجي، سميرة، ودعت آمالي: قصة، بيروت: منشورات زهير بعلبكي، ١٩٦٨/ ١٣٨٨هـ، ١١٠ص.
٦٩- خاشقجي، سميرة، وراء الضباب: قصة، بيروت: منشورات زهير البعلبكي، ١٩٧١، ٢٤٧ص.
٧٠- خال، عبده، الأيام لا تخبئ أحداً: رواية، كولونيا بألمانيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٢، ٢٥٦ ص.
٧١- خال، عبده، الطين: رواية، بيروت، لندن: دار الساقي، ٢٠٠٢، ٣٩٩ ص.
٧٢- خال، عبده، مدن تأكل العشب: رواية، لندن: دار الساقي، ١٤١٩/١٩٩٨، ٣٥٠ ص.
٧٣- خال، عبده، الموت يمر من هنا: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥، ٤٠٨ ص.
٧٤- خال، عبده، نبّاح: رواية، كولونيا بألمانيا: دار الجمل، ٢٠٠٣، ٣١٩ ص.
٧٥- الخريجي، منصور محمد، دروس إضافية: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤١٩/١٩٩٨، ٣٧٠ ص.
٧٦- الخضير، إبراهيم، عودة الى الأيام الأولى: رواية، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٤، ٥٢٠ ص.
٧٧- الخطيب، عبدالكريم محمود، حارة البحارة: رواية، الرياض: دار الخطيب للنشر والتوزيع، ١٤٢١هـ، ٦١ص.
٧٨- الخطيب، عبدالكريم محمود، سفانة فدائية من الخليج: رواية، الرياض: دار الخطيب للنشر والتوزيع، ١٤٢٠، ٦٠ ص.
٧٩- الخطيب، عبدالكريم محمود، سوق الليل: رواية، الرياض: دار الخطيب للنشر والتوزيع، ١٤٢١/٢٠٠٠، ٩٣ص.
٨٠- الخطيب، عبدالكريم محمود، قصة حي المنجارة: رواية، الرياض: المؤلف (١٤٠٦) ، ٧٨ ص.
٨١- الخطيب، عبدالكريم محمود، وجه في الزحام:رواية، ط٢، الرياض: دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ١٤٠٧/١٩٨٧، ٩٥ ص.
٨٢- آل خليل، باسم، قلوب تحترف الاحتراق: رواية، د.م: د.ن، ١٩٩٨، ٦٣ص.
٨٣- خوقير، عصام، الدوامة: قصة، جدة: تهامة، ١٤٠٠/ ١٩٨٠، ١٣٢ص.
٨٤- خوقير، عصام، زوجتي وأنا: رواية، جدة: تهامة، ١٤٠٣/ ١٩٨٣، ١٩٩ص.
٨٥- خوقير، عصام، السكر المرّ: رواية، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٣/١٩٩٢، ١٠٤ص.
٨٦- خوقير، عصام، السنيورة: قصة، جدة: تهامة، ١٤٠١/ ١٩٧١، ٨٦ ص.
٨٧- خوقير، عصام، سوف يأتي الحب: رواية، جدة: مطابع سحر، ١٤١١/١٩٩٠، ١٤٨ص.
٨٨- خوقير، عصام، شرخ في الحائط الزجاجي: رواية، جدة: دار الشريف للطباعة والنشر، ١٩٩٥، ١٤٩ص.
٨٩- أبو خيال، عبد العزيز عطية، مذكرات زوج مغفل: رواية، ط٢، د. م: د. ن، ١٤٠٥/١٩٨٥، ١٤٢ص.

٩٠- أبو خيال، عبدالعزيز عطية، مذكرات زوج مغفل: رواية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧/١٩٦٧، ١٣٦ص.
٩١- باداود، وفاء محمد، غرام: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٢١/ ٢٠٠١، ١٧٨ص.
٩٢- بادخن، حسن بن عمر، النقيضان: مناور ومارية: قصة، دمشق: مطبعة عكرمة، ١٤١٤/١٩٩٣، ٢٥٤ص.
٩٣- دفتردار، محمد سعيد، قصة الأفندي: قصة طويلة، جدة: دار المنهل، ١٩٦١، ٣٩ ص.
٩٤- دفتردار، هاشم محمد، إلى غرناطة: رواية، بيروت: دار الإنصاف، ١٣٧٥ / ١٩٥٥، (...) ص.
٩٥- دفتردار، هاشم محمد ، الحرب والسلام: رواية، القاهرة: دار الصاوي، (...)ص.
٩٦- دمنهوري، حامد، ثمن التضحية: رواية، ط٢، الرياض: النادي الأدبي، ١٤٠٠/١٩٨٠، ٣٨١ص.
٩٧- دمنهوري، حامد، ثمن التضحية: رواية، الرياض: دار الفكر، ١٩٥٩، ٤٠٤ ص.
٩٨- دمنهوري، حامد، ومرت الأيام: رواية، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣، ٣٢٨ ص.
٩٩- دمنهوري، سلوى عبدالعزيز، صراع عقلي وعاطفتي: (قصة طويلة)،جدة: دار الخشرمي للنشر والتوزيع، ١٤١٠، ١٩٦ص.
١٠٠- دمنهوري، سلوى عبدالعزيز، اللعنة: رواية، مكة: مطابع الصفا، ١٤١٥ / ١٩٩٤، ١٦٠ص.
١٠١-الدميني، علي، الغيمة الرصاصية:رواية، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٧، ٢٥٠ص.
١٠٢- أبو دهمان، أحمد، الحزام: رواية باللغة الفرنسية، باريس: غاليمار، ٢٠٠٠، ١٥٠ص.
١٠٣- أبو دهمان، أحمد، الحزام: رواية، بيروت، لندن: دار الساقي، ٢٠٠١، ١٦٠ص.
١٠٤- الدهماني، تركي، الجزيرة الخضراء: رواية، ١٤٢٣/ ٢٠٠٢، ٢٣٨ص.
١٠٥- الدويحي، أحمد، أواني الورد: رواية،دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ٢٠٠١، ٢٦٢ص.
١٠٦- الدويحي، أحمد، ريحانة: رواية، القاهرة: دار شعر، ١٩٩١، ٨٦ ص.
١٠٧- الدويحي، أحمد، المكتوب مرة أخرى: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠١، ١٨٦ص.
١٠٨- الدويحي، أحمد، المكتوب مرة أخرى: الحدود، الدنيا جميلة، أوراق تكتب في سيرة: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية ٢٠٠٣، ٣٤٩ ص.
١٠٩- - الراشد، حسين، المظلوم: قصة، د. م: د. ن، ١٤٢٠/ ٢٠٠٠م، ٦٣ ص.
١١٠- الراشد، حسين، المظلوم: رواية، ط ٢، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٤٢٣/٢٠٠٢م، ٩٣ ص.
١١١- الراشد، حمد، إبحار في.. الزمن المر: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٠٨/١٩٨٨، ١٣٧ص.
١١٢- الرشيد، هدى عبد المحسن، عبث: رواية، القاهرة: روز اليوسف، ١٩٨٠م، ٨٨ ص.
١١٣- الرشيد، هدى عبد المحسن، غداً سيكون الخميس: رواية، القاهرة: مطابع مؤسسة روز اليوسف، ١٣٩٦/ ١٩٧٦، ٩٦ ص.
١١٤- الرشيدي، حمد حميدي، شوال الرياض: رواية تاريخية، الرياض: مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ١٤٢٤ / ٢٠٠٣، (..)ص.
١١٥- الزاحم، صالح عبد الله، لغز الزمردة المكسورة: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٠٤هـ، ١٢٠ص.
١١٦- الزاحم، صالح عبد الله، لغز طيور الياقوت: قصة طويلة، جدة: المؤلف، ١٤٠٨هـ، ٢١٣ ص.
١١٧- زاهد، أنس، حمار في المنفى: رواية، لندن: شركة رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠١، ١٢٣ ص.
١١٨- الزهراني، سالم مسفر، وجه المارد: قصة، المدينة المنورة: مطابع الرشيد، ١٤٠٣/١٩٨٤، ٦٦ص.
١١٩. الزهراني، عبد الله سعيد جمعان، القصاص: رواية، الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٣٩٩، ٨٩ ص.
١٢٠ - الزهراني، عبد الله سعيد جمعان، ليلة عُرس نادية: رواية، الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٤١٠ / ١٩٩٠، ٧٧ص.
١٢١- زيلع، عمر طاهر، القشور: رواية، ط٣، جازان: النادي الأدبي، ١٤٢٢/٢٠٠١، ١٠٤ص.
١٢٢- زيلع، عمر طاهر، القشور: رواية، جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤٠٣/١٩٨٣، ٥٦ ص.
١٢٣- السباعي، أحمد، أيامي. مكة المكرمة: مطابع دار قريش، ١٣٩٠، ٢٣١ص.
١٢٤- السباعي، أحمد، أيامي، جدة: تهامة، ١٤٠٢/١٩٨٢، ١١٦ص.
١٢٥- السباعي، أحمد، أبو زامل: قصة الجيل الماضي:قصة وسيرة، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٣٧٤هـ، ١١٤ص.
١٢٦- السباعي، أحمد، فكرة: رواية، ط٢، الرياض: دار

الصافي للثقافة والنشر، ١٤٠٩/١٩٨٨، ١٦٠ص.

١٢٧- السباعي، أحمد، فكرة: رواية، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٤٨م، ١٨٠ ص.

١٢٨- بو سبيت، بهية، امرأة على فوهة بركان: رواية،الرياض: دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع،١٤١٦/١٩٩٦، ١٠٠ص.

١٢٩- بو سبيت، بهية عبدالرحمن، حكاية عفاف. والدكتور صالح:رواية. الرياض: دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٢٠/١٩٩٩، ٢٠٤ص.

١٣٠- بو سبيت، بهية عبد الرحمن، درة من الأحساء: قصة، الرياض: مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ١٤٠٨، ١٠٧ص.

١٣١-بوسبيت،بهيةعبدالرحمن،سرفي أعماقي:قصة،الرياض: دار العصيمي للنشر والتوزيع،١٤١٧/١٩٩٧، ٥٦ص.

١٣٢- السعيد، سعاد فهد، يفرون من رفوف المكتبة: رواية، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٣/١٤٢٤ م، ٧٥ ص.

١٣٣- سلام، طاهر عوض، الصندوق المدفون: رواية، ط٢، جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤٠٣/١٩٨٣، ١١١ص.

١٣٤- سلام، طاهر عوض، عواطف محترقة: رواية، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٦/١٩٨٦، ٢٢٢ص.

١٣٥- سلام، طاهر عوض، فلتشرق من جديد: رواية، أبها: النادي الأدبي، ١٤٠٣/١٩٨٢، ٢٠٧ص.

١٣٦- سلام، طاهر عوض، قبو الأفاعي: رواية، جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤٠٣/١٩٨٣، ١٣٧ص.

١٣٧- السنبل، عبد العزيز بن عبد الله، مليحة: رواية، تونس: دار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ٢٠٠٠م، ١١٨ص.

١٣٨- السويداء، عبدالرحمن بن زيد، رائد: قصة طويلة، الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٣، ٣٣٤ص.

١٣٩- السويداء، عبدالرحمن بن زيد، العزوف: قصة طويلة، الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٦، ٤٠٨ ص.

١٤٠- السويداء، عبدالرحمن بن زيد، فالح: رواية، الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤١١/١٩٩٠، ٣٠٢ص.

١٤١- السويداء، عبدالرحمن بن زيد، مخاض الطفرة ونتاجها: رواية اجتماعية،الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٧/١٩٨٧، ٣٩١ ص.

١٤٢- آل سيف، منصور، تحت الجذوع: بيروت: دار الصفوة، ٢٠٠٠م، (...)ص.

١٤٣- آل سيف، منصور جعفر ونجيبة السيد علي، دموع مسلحة: رواية، بيروت: دار الصفوة، ١٤١٨/١٩٩٧، ٣٥١ص.

١٤٤- آل سيف، منصور جعفر ونجيبة السيد علي، عندما يحلم الراعي: رواية، بيروت: دار الصفوة، ١٤١٥/١٩٩٥، ٢٢٢ص.

١٤٥- السيوطي، خلود، أجنده مغتربة: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤ / ١٤٢٥، (...)ص.

١٤٦- الشباط، عبد الله أحمد، حمدونه: قصة تاريخية، جازان: النادي الأدبي، ١٤٠٨/١٩٨٨، (...)ص.

١٤٧- شحبي، إبراهيم محمد، أنثى تشطر القبيلة: رواية، الرياض: نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٤٢٣/٢٠٠٢، ٢١٩ ص.

١٤٨- شحبي، إبراهيم محمد، السقوط. مرثية الفقر والضياع: رواية، أبها: المؤلف، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ١٣١ص.

١٤٩- الشخص، عدنان باقر، وضاع عمري: رواية، بيروت: دار الصفوة، ٢٠٠٠م، ٣١٦ ص.

١٥٠- الشخص، عدنان باقر، وضاع عمري: رواية، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٣م، ١٣٩ ص.

١٥١- - الشخص، عدنان باقر، غلطة واحدة: رواية، ط ٢، بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠٠٤/١٤٢٤ م، ٦٣ ص.

١٥٢- الشدوي، أحمد، صراع... الليل والنهار: رواية، د.م: د.ن، ١٤١٦هـ، ج ١: ١٦٤ ص.

١٥٣- الشدوي، أحمد علي، صراع... الليل والنهار: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٢٣/٢٠٠٢، ج ٢: ١٦٠ص.

١٥٤- شطا، أمل محمد، آدم.. يا سيدي: رواية، جدة: شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، ١٩٩٧/، ٢٣٧ ص.

١٥٥- شطا، أمل محمد، غداً أنسى: رواية، جدة: تهامة، ١٤٠٠/١٩٨٠، ١٧٧ص.

١٥٦- شطا، أمل محمد، لا عاش قلبي: رواية، جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، ١٤٠٩هـ، ١٧٣ص.

١٥٧- الشمري، عبد الحفيظ، جرف الخفايا: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية،٢٠٠٤، ٢٣١ ص.

١٥٨- الشمري، عبد الحفيظ، فيضة الرعد: الفيء الأول من ثنائية أظاليل طلح المنتهى: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠١، ٢٥٦ ص.

١٥٩- الشويخات، أحمد، نبع الرمان: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٩م، ١٩٨ ص.

١٦٠- الشهري، محمد، سياحة الغرقى: رواية، المؤلف، ١٤٢٢/٢٠٠١، ٢٤٧ ص.

١٦١- الشيخ، حسن، الفوارس: رواية، بيروت: دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٢/١٤٢٣هـ، ٣٠٠ ص.

١٦٢- الشيخ، خالد، يوم التقينا يوم افترقنا: رواية، بيروت: الدار الوطنية الجديدة، ٢٠٠٣، ص.

١٦٣- الصحن، نايف، النساء قادمات: رواية،اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع: ٢٠٠٣، ٢٧٠ ص.

١٦٤- الصقعبي، عبد العزيز صالح، رائحة الفحم:رواية، الرياض: المؤلف، ١٤٠٨/١٩٨٨، ١١٤ ص.

١٦٥- الصوينع، عثمان الصالح العلي، دموع ناسك: رواية، الرياض: المؤلف، ١٤٠٨/١٩٨٨، ١٧٢ ص.

١٦٦- الصوينع، عثمان الصالح العلي، الكنز الذهبي: رواية، الرياض: المؤلف، ١٤٠٨/١٩٨٨، ١٧٠ ص.

١٦٧- باطرفي، خالد محمد، ما بعد الرماد: رواية، جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ، ١٤٨ ص.

١٦٨- الطيب، فائز عبد الحميد، العاصفة: قصة، مكة المكرمة: مطبعة الوفاء، ١٤ ص.

١٦٩- عاشور، سيف الدين، لا تقل وداعاً: قصة، ط٢، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠١/١٩٨١، ٢٦٥ ص.

١٧٠- عالم، رجاء، أربعة صفر: رواية، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٧/١٩٨٧، ٢١٤ ص.

١٧١- عالم، رجاء، حُبَّى: رواية، الدار البيضاء ؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م، ٣٣٠ ص.

١٧٢- عالم، رجاء، خاتم: رواية، الدار البيضاء ؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١، (...)ص.

١٧٣- عالم، رجاء، سيدي وحداني: رواية، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨، (...)ص.

١٧٤- عالم، رجاء، طريق الحرير: رواية، الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥، ٢٤٤ ص.

١٧٥- عالم، رجاء وشادية عالم، مسرى يا رقيب: رواية، بيروت ؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ١٠٤ ص.

١٧٦- عالم، رجاء، موقد الطير: رواية، بيروت ؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ٢٠٨ ص.

١٧٧- أبو عامرية، هادي علي أحمد، الأشباح: رواية، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٩/١٩٨٩، ٣٢٢ ص.

١٧٨- أبو عامرية، هادي، الوظيفة... حبيبتي: قصة طويلة، جدة: مطابع دار البلاد، ١٤٠٥/١٩٨٥، ١٤٦ ص.

١٧٩- عبد الحميد، أحمد، عاصفة في الأفق: رواية، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، د. ت، ١٨٩ ص.

١٨٠- عبد الخالق، فاطمة عبد الله، بعد المطر دائماً هناك رائحة: رواية، بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠٠٣، ١٥٦ ص.

١٨١- عبد الخالق، فاطمة عبد الله (فاطمة بنت السراة)، خطوات نحو الشمس: رواية، ط٢، جدة: المؤلفة، ١٤٢٠، ١٤١ص.

١٨٢- عبد الخالق، فاطمة عبد الله (فاطمة بنت السراة)، الرجاء التزام الوقار: رواية، جدة: المؤلفة، ١٤١٩، ٩٠ ص.

١٨٣- عبد الخالق، فاطمة عبد الله (فاطمة بنت السراة)، الرجاء التزام الوقار: حكاية طويلة، ط٢: مزيدة، جدة: المؤلفة، ١٤٢١ / ٢٠٠١، ١٢٣ ص.

١٨٤- عبد الخالق، فاطمة عبد الله (فاطمة بنت السراة)، ستة أقدام صغيرة: رواية، جدة: المؤلفة، ١٤١٩، ١٠٨ ص.

١٨٥- عبد الخالق، فاطمة عبد الله (فاطمة بنت السراة)، صالح النجدي وزهراء الجنوبية:رواية،جدة: المؤلفة، ١٤١٩، ٦٣ص.

١٨٦- العبد الرحمن، بدرية، مدائن الرماد: رواية،الرياض: شركة مكتبة العبيكان للنشر، ١٤٢٤/ ٢٠٠٤، ٦٥٠ ص.

١٨٧- عبد القادر، ناجي محمد حسن، الأخطبوط: قصة طويلة، المدينة المنورة: النادي الأدبي، ١٤١٢، ١٩٣ ص.

١٨٨- عبدالواحد، أيمن مصطفى، لقاء في بيروت: رواية، مكة المكرمة: شركة مكة للطباعة والنشر، ١٤٠٨/١٩٨٨، ٨٠ ص.

١٨٩- العبودي، محمد ناصر، المقامات الصحراوية: رواية، الرياض: مطابع التقنية للأوفست، ١٤١٨، ٩٠ ص.

١٩٠- العتيق، فهد، كائن مؤجل: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤، ١٣٢ ص.

١٩١- العثيم، صالح، رحلتان في رحلة: من أحلام المسافرين: رواية، ١٤٢٣/٢٠٠٢، (...)ص.

١٩٢- عجيم، محمد، آخر ليالي الجحيم: رواية، جدة: المؤلف، ١٩٩٨، ٣٩٠ ص.

١٩٣- العديلي، صالح عبدالعزيز، الأديرع: رواية، حائل: النادي الأدبي، ٢٠٠٢م، ٢٤٧ ص.

١٩٤- العريني، عبد الله الحجاج، شجرة الذكريات: قصة، الرياض: المؤلف، ١٤٠٥هـ، ٧٨ ص.

١٩٥- العريني، عبد الله صالح، دفء الليالي الشاتية: رواية، الرياض: دار اشبيليا للنشر والتوزيع، ١٤٢٠/١٩٩٩، ١٥٨ ص.

١٩٦- العريني، عبد الله صالح، مهما غلا الثمن: رواية،

الرياض: المؤلف، ١٤٢٢/٢٠٠١، ٢٣٥ ص.
١٩٧- العشماوي، عبد الرحمن صالح، في وجدان القرية: رواية، الرياض: مكتبة العبيكان، ١٤٢٣/٢٠٠٢، ٢٠٧ ص.
١٩٨- العصيمي، عواض شاهر، أكثر من صورة.. وعود كبريت: رواية،القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ١٧٠ ص.
١٩٩- العصيمي، عواض شاه، أو.. على مرمى صحراء.. في الخلف: رواية، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢/١٤٢٣، ١٤٣ص.
٢٠٠- العصيمي، مهرة، الشياطين تسكن الأعشاش: رواية، دمشق: دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ٢ج (٦٣٥ص).
٢٠١- عطار، محمد عبدالله، عبرات على الجليد: قصة،١٤٢١/٢٠٠٠، ٢٧٢ ص.
٢٠٢- عطيف، محمد بن يحيى، الشمس التي رحلت: رواية، جازان: النادي الأدبي، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤، ٣٣٢ ص.
٢٠٣- ابن عقيل الظاهري، أبو عبدالرحمن محمد بن عمر، حي ميري: رواية، الرياض: دار ابن حزم للنشر والتوزيع، ١٤١٦، ١٢٦ ص.
٢٠٤- عقيل، محمد زارع، أمير الحب: قصة طويلة، ط٢، جازان: النادي الأدبي، ١٤١٠/١٩٩٠، ١٥٩ ص.
٢٠٥- عقيل، محمد زارع، بين جيلين: جازان: النادي الأدبي،١٤٠١، ١٢٢ ص.
٢٠٦- عقيل، محمد زارع، ليلة في الظلام: قصة، جازان: النادي الأدبي، ١٤٠٠هـ، ٤٤ ص.
٢٠٧- علوان، محمد حسن، سقف الكفاية: رواية، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٢/١٤٢٣، ٤٠٤ ص.
٢٠٨- علوان، محمد حسن، صوفيا: رواية، بيروت: دار الساقي،٢٠٠٤، ١٤٠ص.
٢٠٩- أبو علي، نداء حسين، للقلب وجوه أخرى: رواية، جدة: دار بحار العرب للنشر والتوزيع، ١٤١٩/١٩٩٨، ٢٠٠ ص.
٢١٠- أبو علي، نداء حسين، مزامير من ورق: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ٢٣٥ ص.
٢١١- أبو علي، نداء حسين، ومرت الأيام: قصة اجتماعية، جدة: مطابع التوفيق، ١٤١٩/١٩٩٨، ٩٢ ص.
٢١٢- العليان، قماشة عبدالرحمن، أنثى العنكبوت: رواية، بيروت: منشورات شركة رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠/١٤٢١، ١٨٧ص.
٢١٣- العليان، قماشة عبدالرحمن، بكاء تحت المطر: رواية، بيروت: منشورات شركة رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع،٢٠٠٠/١٤٢١، ٥٤ ص.
٢١٤- العليان، قماشة عبد الرحمن، بيت من زجاج: رواية، بيروت: منشورات شركة رشاد برس للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠/١٤٢١، ٥٥-١٤٤ (٩٠ص).
٢١٥- العليان، قماشة عبد الرحمن، عيون على السماء: رواية، أبها: النادي الأدبي،١٤٢٠/١٩٩٩، ١٣٢ ص.
٢١٦- العليان، قماشة عبد الرحمن، عيون على السماء: رواية، ط٢، الرياض: دار الجسر للطباعة، ١٤٢٠/١٩٩٩، ٢٠٠ ص.
٢١٧- العميري، مشاري حمود، اسمعيني يا هناء: قصة، د.م: د.ن، ١٩٨٦، ١٤٦ ص.
٢١٨- العميرة، عبدالله، المغيبون: رواية،الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٥ / ٢٠٠٤، ٢٤٠ص.
٢١٩- عناني، عهد محمد، ذكريات امرأة: قصة، جدة: مطابع دار البلاد، ١٤٠٧/١٩٨٧، ٤٧ ص.
٢٢٠- عنبر، صفية عبد الحميد، أفتقدتك يوم احببتك: قصة، القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٩٥، ١٩٢ص.
٢٢١- عنبر، صفية عبدالحميد، أنت حبيبي... لن نفترق معاً إلى الأبد: رواية،الدمام: دار الراوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٠ /١٩٩٩، ١٥١ ص.
٢٢٢- عنبر، صفية عبد الحميد، باسمة بين الدموع: رواية، الدمام: ، ١٤٢٢/٢٠٠١، ص.
٢٢٣- عنبر، صفية عبد الحميد، جمعتنا الصدفة.. وفرقتنا التقاليد: قصة، القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٩٥، ٢٣٦ ص.
٢٢٤- عنبر، صفية عبد الحميد، وهج من بين رماد السنين: رواية، بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٨، ٢٤٨ ص.
٢٢٥- عنقاوي، فؤاد عبد الحميد، لا ظل تحت الجبل: رواية اجتماعية، مكة المكرمة: ١٩٧٩/١٣٩٩، ٢٣٧ ص.
٢٢٦- عنقاوي، فؤاد عبد الحميد، تراب ودماء: رواية تاريخية، مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٤٠٤هـ، ٢٠٤ ص.
٢٢٧- عوض الله، غازي زين، صراع الحياة: قصة، القاهرة: مطبعة عابدين، ١٣٩٥هـ، ٣٠ ص.
٢٢٨- العيثان، أحمد معتوق محمد، أسرار: رواية، بيروت: مؤسسة البلاغ للطباعة والنشر والتوزيع،١٤٢١/٢٠٠٠، ١٥٧ ص.
٢٢٩- العبيري، صالح بن عبدالله، ميلاد البشرية مرة أخرى..

العالم بعد قرن: رواية، الرياض: مرامر للطباعة الإلكترونية، ١٤١٧، ١١٩ ص.

٢٣٠- الغامدي، أحمد عبدالرحمن، الحمار المتقاعد: رواية، ١٤٢٢/٢٠٠١، ص.

٢٣١- الغامدي، محمد عصبي، أثمر زرعي: شوكا: قصة، الطائف: دار الطرفين، /١٤٢٢، ١٠٥ ص.

٢٣٢- الغامدي، محمد بن عصبي، الأسوار: قصة، الطائف: دار الطرفين، ١٤٢٥ / ٢٠٠٤، ١٢٥ص.

٢٣٣- - الغامدي، محمد عصبي، رفعت يدي: قصة طويلة، الباحة: النادي الأدبي، ١٤١٩/٢٠٠٠، ١٤٤ ص.

٢٣٤- الغامدي، نورة، وجهة البوصلة: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ٢٨١ ص.

٢٣٥- باغفار، هند صالح، البراءة المفقودة: قصة طويلة، بيروت: مطابع المصري، ١٣٩٢هـ، ١٩٤ ص.

٢٣٦- الفاران، أمل، روحها الموشومة به: رواية، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٤، ٢٣٦ص.

٢٣٧- أبو الفرج، غالب حمزة، امرأة.. لا بقايا: رواية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٣/١٩٨٣، ١٦٢ ص.

٢٣٨- أبو الفرج، غالب حمزة، امرأة مختلفة: رواية، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٤٠٣/١٩٨٣، ١٦٢ ص.

٢٣٩- أبو الفرج، غالب حمزة، حتى لا تتساقط الأوراق: زقاق الطوال: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٢٤ (..) ص.

٢٤٠- أبو الفرج، غالب حمزة، سنوات الضياع: رواية، تونس: الدار التونسية: ١٤٠٠ / ١٩٨٠م، (...)ص.

٢٤١- أبو الفرج، غالب حمزة، سنوات معه: رواية، جدة: المجموعة الإعلامية للنشر والتوزيع الدراسات الإعلامية: ١٤٠٧، ٨٤ ص.

٢٤٢- أبو الفرج، غالب حمزة، الشياطين الحمر والمسيرة الخضراء: روايتان، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٤٠٣/ ١٩٨٣، ٢١٢ ص.

٢٤٣- أبو الفرج، غالب حمزة، الطريق إلى سراييفو: رواية، حلب: دار القلم العربي: ١٩٩٧م، ص.

٢٤٤- أبو الفرج، غالب حمزة، غرباء بلا وطن: رواية، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٤٠١/١٩٨١، ١٥٩ ص.

٢٤٥- أبو الفرج، غالب حمزة، كارلوس وحادث فيينا: رواية، جدة: مطابع العلم للنشر والتوزيع: ١٤١٥/١٩٩٤، ١٢٢ ص.

٢٤٦- أبو الفرج، غالب حمزة، لا شمس فوق المدينة: رواية، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٤١٠/١٩٩٠، ١٣٦ص.

٢٤٧- أبو الفرج، غالب حمزة، واحترقت بيروت: رواية، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٩٨٢، ١٣٥ ص.

٢٤٨- أبو الفرج، غالب حمزة، وجوه بلا مكياج وقلوب ملت الترحال: روايتان، بيروت: دار الآفاق الجديدة: ١٤٠٥/١٩٨٥، ١٣٣ ص.

٢٤٩- أبو الفرج، غالب حمزة، وداعاً أيها الحزن: رواية، المدينة المنورة: النادي الأدبي: ١٩٩٠م، ٩١ ص.

٢٥٠- الفيصل، مها محمد، توبة وسليّ: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤٢٤٢٠٠٣، ٢٠٤ ص.

٢٥١- الفيصل، مها محمد، سفينة وأميرة الظلال: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ١٥٤ ص.

٢٥٢- القحطاني، سلطان سعد، خطوات على جبال اليمن: رواية، الرياض: مكتبة الصفحات الذهبية، ١٤٢١/٢٠٠٠، ٢٠٥ ص.

٢٥٣- القحطاني، سلطان سعد، زائر المساء: رواية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨١، ١٦٠ ص.

٢٥٤- القحطاني، سلطان سعد، طائر بلا جناح: رواية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠/١٩٨١، ١٠٧ ص.

٢٥٥- القرشي، عبد الله (أبو هشام)، واعتدل المزاج: رواية، مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٤٤ ص.

٢٥٦- القصيبي، غازي عبدالرحمن، حكاية حب: رواية، لندن ؛ بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١م، ١٢٠ ص.

٢٥٧- القصيبي، غازي عبدالرحمن، دنسكو: رواية، لندن ؛ بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٠م، ١٧٤ ص.

٢٥٨- القصيبي، غازي عبدالرحمن، رجل جاء.. وذهب: رواية، لندن ؛ بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م، ٩٥ ص.

٢٥٩- القصيبي، غازي عبدالرحمن، سبعة: رواية، لندن ؛ بيروت: دار الساقي، ١٩٩٨م، ٣٤٠ ص.

٢٦٠- القصيبي، غازي عبدالرحمن، سعادة السفير: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣م، ١٧٥ ص.

٢٦١- القصيبي، غازي عبدالرحمن، سلمى: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤٢٣/٢٠٠٢، ٧٣ص.

٢٦٢- القصيبي، غازي عبدالرحمن، شقة الحرية: رواية، لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤م، ٤٦٣ ص.

٢٦٣- القصيبي، غازي عبدالرحمن، أبو شلاخ البرمائي: رواية، لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠١م، (...)ص.

٢٦٤- القصيبي، غازي عبدالرحمن، أبوشلاخ البرمائي: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والبحوث، ٢٠٠١م، ٢٠٠ص.

٢٦٥- القصيبي، غازي عبدالرحمن، العصفورية: رواية، لندن: دار الساقي، ١٩٩٦م، ٣٠٤ ص.

٢٦٦- القناص، محمد، سنام وصفية: قصة، جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤١٩/١٩٩٨، ص.

٢٦٧- القناص، محمد، سهى: قصة، الدمام: د.ن، ١٤٢١/ ٢٠٠٠، ٧٢١ ص.

٢٦٨- القناص، محمد ميو. ميو: قصة، بيروت: ،شركة رشاد برس، ١٤٢١/٢٠٠١، ٧٥ ص.

٢٦٩- القويعي، عقيل بن ضيف الله، اللقاء القاتل: قصة، الرياض: شركة ألوان للطباعة والصناعة المحدودة، ١٤١٥ /١٩٩٥، ١٢١ص.

٢٧٠- كتبي، نزيهة عبد العزيز، صحوة الآلام: رواية، جدة: دار الأصفهاني للطباعة، ١٣٩٣ /١٩٧٣م، ٢٦٢ ص.

٢٧١- كتوعه، حنان مصطفى، عندما ينطق الصمت: رواية، جدة: ، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ص.

٢٧٢- الكردي، علي محمد، طارق في معترك الحياة: رواية، جدة: مؤسسة الصحافة للطباعة والنشر، ١٣٩٠/ ١٩٧٠، ٨٠ ص.

٢٧٣- المالكي، عبدالرزاق صالح الحجر، ابن الصحراء: قصة طويلة، مكة المكرمة: مؤسسة مكة للطباعة والنشر، ١٣٩٠هـ، ٨٠ ص.

٢٧٤- المالكي، محمد أحمد، بصمات الواقع: قصتان، جدة: دار الشريف، ١٤٠٨/١٩٨٨، ٩٩ ص.

٢٧٥- المجرشي، حسن ناصر عبدالله، الحب الكبير: رواية، الطائف: النادي الأدبي، ١٤٠٣/١٩٨٣، ١١٧ص.

٢٧٦- المحيميد، نورة محمد، أنثى فوق أشرعة الغربة: رواية، بيروت: دار الجديد، ١٤١٩/١٩٩٨، ٧٩ ص.

٢٧٧- المحيميد، يوسف، فخاخ الرائحة: رواية، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٣، ١٢٠ ص .

٢٧٨- المحيميد، يوسف، القارورة: رواية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤، ٣٣٠ص.

٢٧٩- المحيميد، يوسف، لغط موتى: رواية، كولونيا بألمانيا: منشورات الجمل، ٢٠٠٢، ٨٦ ص.

٢٨٠- آل مرعي، عبدالوهاب، امرأة توقف الزمن: رواية، دمشق: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٢/٢٠٠١، ٢٥٦ ص.

٢٨١- آل مرعي، عبد الوهاب، قبلة من فم العنكبوت: رواية، دمشق: مؤسسة الرسالة، ١٤٢٢ / ٢٠٠١، ٣٣٥ص.

٢٨٢- مريشيد، سالم، حوش الغلابا: رواية، جدة: دار البلاد للطباعة والنشر، ١٤٢١/٢٠٠٠، ١٥٠ ص.

٢٨٣- المزيني، محمد عبدالله، مفارق العتمة: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤٢٥/ ٢٠٠٤، ١٧٨ص.

٢٨٤- المسلول، ظافرة، ومات خوفي: قصة، الرياض: إصدارات النخيل، ١٤١١/١٩٩٠، ٨٢ ص .

٢٨٥- مشري، عبد العزيز، الحصون(ديك الشيبه): رواية، الرياض: دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، ١٩٩٢، ١٠٨ص.

٢٨٦- مشري، عبد العزيز، ريح الكادي: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤١٣/١٩٩٣، ١١٩ ص.

٢٨٧- مشري، عبد العزيز، صالحة: رواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ١٥٣ ص.

٢٨٨- مشري، عبد العزيز، الغيوم ومنابت الشجر: رواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، (...)ص.

٢٨٩- مشري، عبدالعزيز، في عشق حتى!: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٤١٦/١٩٩٦، ١٣٢ ص.

٢٩٠- مشري، عبدالعزيز، الوسمية: رواية، القاهرة: دار شهدي، ١٩٨٥، ١٨٠ ص.

٢٩١- المشهدي، محمود عيسى، ابتسام: رواية، القاهرة: دار النشر الحديثة، ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩، (...)ص.

٢٩٢- المطرفي، محمد سعيد، إنسان خلف أسوار الزمن: رواية، المدينة المنورة: المؤلف، ١٤٢١/٢٠٠٠، ١٥٩ ص.

٢٩٣- المطوع، عبد الرحمن محمد، القفص: رواية، جدة: المؤلف، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ٢٤٨ ص.

٢٩٤- المعجل، عبد الله حمد، الغربة الأولى: رواية، بيروت؛ لندن: دار الساقي، ٢٠٠٠م، ٣٥٠ ص.

٢٩٥- المغربي، محمد علي، البعث: مجموعة قصصية، ط٢، جدة تهامة، ١٤٠٣/١٩٨٣، ١٢٩ص (الكتاب العربي السعودي- ٨١).

٢٩٦- مغربي، محمد علي، البعث: رواية، القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٣٦٧/١٩٤٧، ١٤٢ ص.

٢٩٧- مفتي، فؤاد صادق، لا.. لم يعد حلماً: رواية، جدة: الشركة السعودية للأبحاث والتسويق، ١٤٠٦/١٩٨٦، ٩٦ ص.

٢٩٨- مفتي، فؤاد صادق، لا. لم يعد حلماً: رواية قصيرة، ط٢، جدة: ، ١٤١٣/١٩٩٣، (...)ص.

٢٩٩- مفتي، فؤاد صادق، لحظة ضعف: قصة طويلة، جدة: تهامة، ١٩٨١/١٤٠١، ١٤٤ ص.
٣٠٠- المكي، هاجر، غير.. وغير: رواية، بيروت ؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤، ٢٤٠ص.
٣٠١- مليباري، عبد الرحمن بن محمد بن عثمان، عبد الجليل: السائر في دفء الإشعاعات إلى عليائه: رواية، الرياض: مطبعة سفير، ١٤١٦هـ، ٢٤٦ ص.
٣٠٢- مليباري، محمد عبدالله، وغربت الشمس: قصة، مكة المكرمة: مؤسسة مكة للطباعة والإعلام، ١٣٨٦، ١٢٧ ص.
٣٠٣- منيف، عبدالرحمن، الآن..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: رواية، ط٤، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ٥٣٦ ص.
٣٠٤- منيف، عبد الرحمن، أرض السواد: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ٣ ج.
٣٠٥- منيف، عبد الرحمن، الأشجار واغتيال مرزوق: رواية، ط٤، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣، ٣٧٨ ص.
٣٠٦- منيف، عبدالرحمن، حين تركنا الجسر: رواية، ط٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥، ٢١٥ ص.
٣٠٧- منيف، عبد الرحمن، سباق المسافات الطويلة: رواية، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣، ٣٩٥ ص.
٣٠٨- منيف، عبد الرحمن، شرق المتوسط: رواية، ط٤، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ١٧٦ ص.
٣٠٩- منيف، عبد الرحمن، قصة حب مجوسية: رواية، ط٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥، ١٣١ ص.
٣١٠- منيف، عبد الرحمن، مدن الملح: رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤-١٩٨٨، ٥ ج.
٣١١- منيف، عبدالرحمن وجبرا إبراهيم جبرا، عالم بلا خرائط رواية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ٣٨٣ ص.
٣١٢- الهذلول، آلاء، الانتحار المأجور: رواية، بيروت ؛ لندن: دار الساقي للطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ١٢٦ص.
٣١٣- المهنا، عبد العزيز، الخادمتان والأستاذ: رواية، الرياض: مطابع أطلس للأوفست، ١٤٠٨هـ، ٢٠٣ ص.
٣١٤- المهنا، عبد العزيز، غادة الكويت: رواية، الرياض: مطابع دار الهلال للأوفست، ١٤١١هـ، ١٩٥ ص.
٣١٥- المهنا، عبدالكريم، أثل الدوادمي ولا نخيل العراق: رواية، الرياض: شركة مطابع نجد التجارية، ١٤٢٣/ ٢٠٠٣، ٣٨٠ ص.
٣١٦- المهنا، عبدالكريم بن محمد، كواكب نبطية: قصة، الرياض: شركة مطابع نجد التجارية، ١٤٢١/ ٢٠٠١، ٧٩ ص.
٣١٧- المهوس، منصور عبدالعزيز، الشمس تنام في الظهيرة: رواية، الرياض: شركة العبيكان للنشر، ٢٠٠٣/١٤٢٤، ١٤٠ ص.
٣١٨- الناجي، سعيد أحمد، شوك الورد: رواية، الخبر: الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣/١٤٢٤، ٢٤٠ ص.
٣١٩- النمري، عبد الله، لمن أقدم عزائي؟: رواية، مكة المكرمة: مطابع بهادر، ١٤١٥هـ، ٢٢٩ ص.
٣٢٠- نيازي، عبد الكريم، صقر الروابي: رواية تاريخية، مكة المكرمة: النادي الأدبي، ٢٠٠٠/١٤٢١، ٢٣٦ ص.
٣٢١- الوابل، ليندا محمد، المصير: (رواية)، د. م: د. ن، ١٤٢٣، ٨٧ ص.
٣٢٢- يعقوب، إسحاق الشيخ، أوراق شجرة الذات: إني أشم رائحة مريم: رواية، الكويت: دار قرطاس للنشر، ٢٠٠٢م، ٢٢٥ ص.
٣٢٣- يماني، محمد عبده، فتاة من حائل: رواية، الرياض: المطابع الأهلية للأوفست، ١٤٠٠هـ، ٣٦٠ ص.
٣٢٤- يماني، محمد عبده، مشرد بلا خطيئة: قصة فلسطينية، الرياض: المطابع الأهلية للأوفست، ١٩٧٩/١٣٩٩، (١٣٩-٣٠٩) ١٧٠ ص.
٣٢٥- يماني، محمد عبده، اليد السفلى: قصة طويلة، الرياض: المطابع الأهلية للأوفست، ١٩٧٩/١٣٩٩، ١٣٨ ص.